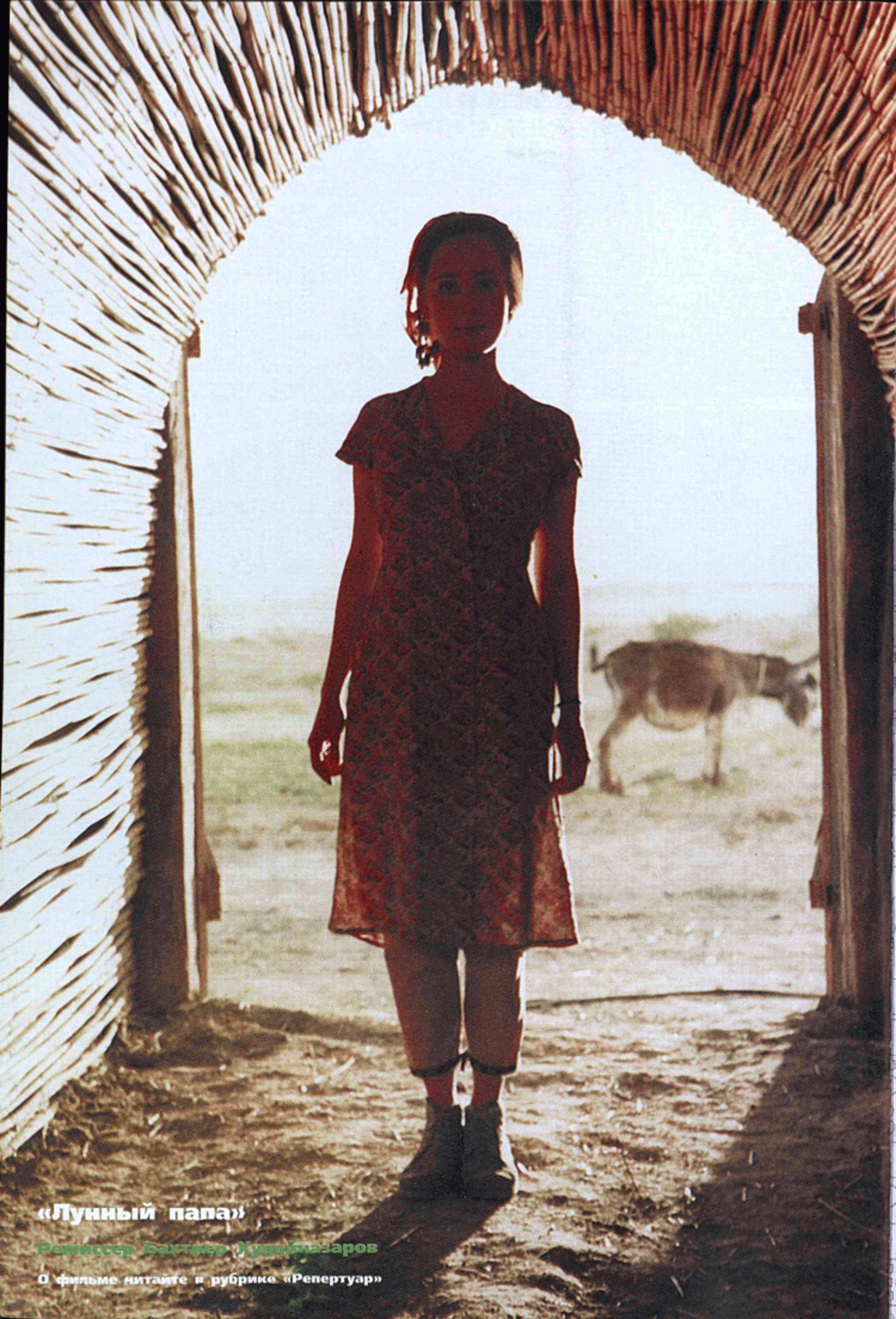
ИСКУССТВО КИНО

2000



«Лунный папа»

Режиссер Бахтиер Худойназаров

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑ДЕНЬГИ В КИНО — ЭТО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СУБСТАНЦИЯ ВАН ГОГ ЕЛ КРАСКИ, А КИНО ЕСТ ДЕНЬГИ, И РЕЖИССЕР ДОЛЖЕН ЧУВСТВОВАТЬ МИСТИКУ ПРЕВРАЩЕНИЯ ДЕНЕГ В ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ. *СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ* **❑ВИРТУАЛЬНЫЙ ИНТЕРАКТИВ В «ЛОЛЕ» ВОПЛОЩАЕТСЯ ПРИНЦИП ИНТЕРНЕТА С ЕГО РОССЫПЬЮ ИНФОРМАЦИОННЫХ ПОДРОБНОСТЕЙ И САМЫХ РАЗНООБРАЗНЫХ ССЫЛОК.** *ИГОРЬ СУКМАНОВ* **❑ОТКУДА БЕРЕТСЯ МАССОВЫЙ СПРОС? ИЗ МАСС. ЗНАЧИТ, МАССЫ НАШЛИ СПОСОБ УПРАВЛЯТЬ САМИ СОБОЙ. И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА — ЭТО И ЕСТЬ САМОУПРАВЛЕНИЕ МАСС.** *ТАТЬЯНА МОСКВИНА* **❑ГЕРМАН И СОКУРОВ: ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» КАК МИФ УЧРЕЖДАЕТСЯ И ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ В УПОРЯДОЧЕННОЙ И ХОРОШО СТРУКТУРИРОВАННОЙ ФОРМЕ ОПИСАТЬ ВСЕ НАИБОЛЕЕ ВАЖНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗЛА, ИМПЕРСКОГО ИЛИ ТОТАЛИТАРНОГО.** *ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА* **❑АРТ-ХАУС: ОТКРОВЕННЫЙ СЕКС ПОРНОГРАФИИ НЕТ. ЕСТЬ ЦЕНЗУРА, КОТОРАЯ ОПРЕДЕЛЯЕТ, ЧТО ЭТО ТАКОЕ.** *КАТРИН БРЕЙА* **❑ЭКРАНИЗИРОВАННАЯ ТЕОРИЯ «МАТРИЦА» ПОКАЗЫВАЕТ, КАК ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ВЫГЛЯДИТ МИР В ЕГО МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ, НЕПРЕХОДЯЩЕЙ, ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ГЛУБИНЕ.** *БОРИС ГРОЙС* **❑ПОСТМОДЕРНИЗМ УМЕР, А БРАТЬЯ КОЭН ЖИВЕЕ ВСЕХ ОПЕРЕДИВ «ДОГМУ» НА ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КОЭНЫ ОТКРЫЛИ В КИНО ИДИОТИЮ КАК ИНСТРУМЕНТ КРИТИКИ.** *МИХАИЛ БРАШИНСКИЙ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:
«Мы снимаем кино вопреки...»

РЕПЕРТУАР

17
Н.СИРИВЛЯ
Восточно-западный продукт

23
НИНА ЦЫРКУН
«Страною грез дремотных это было...»

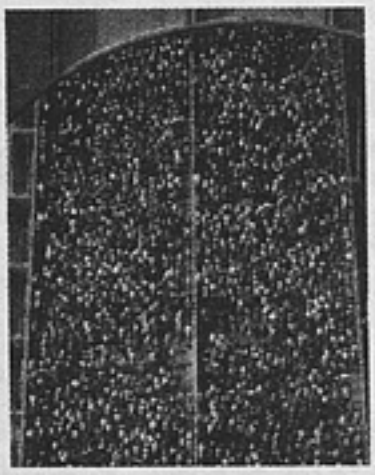
26
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Догоняйте «Лолу»

30
ЛЕВ РОШАЛЬ
От модерна до ноктюрна

32
ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ
Пребудем

33
ТАТЬЯНА МОСКВИНА-ЯЩЕНКО
Послесловие к мифу

КОММЕНТАРИИ



37
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Русский культурный бунт 90-х, безобидный и безобразный

40
ПАВЕЛ ФИНН
Опыт сохранения будущего

43
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Нелегкая работа

И М Е Н А

47
Д.БЫКОВ
Герман versus Михалков

56
В.ПОДОРОГА
Молох и Хрусталев

РАЗБОРЫ

73 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Приключения человеческого тела

80 КАТРИН БРЕЙА:
«Порнографического кино не существует»
Беседу ведет и комментирует Линда Рут Уильямс

84 О.СУРКОВА
Пророки и пороки в своем отечестве

89 СЛАВОЙ ЖИЖЕК
«Матрица», или Две стороны извращения

100 БОРИС ГРОЙС
Экранизация философии

102 ПИТЕР СЛОТЕРДАЙК
Кибернетическая ирония

ОПЫТ

105 ТИМ БЁРТОН:
«Режиссер всю жизнь снимает один и тот же фильм»

111 **Визуальный век. 1950-е**

113 **лексИКа. 1950-е**

ПУБЛИКАЦИИ

121 ИГОРЬ ГАВРИЛОВ
***Светлый путь* Михаила Названова**

ЧТЕНИЕ

131 ДЖОЭЛ И ЭТАН КОЭНЫ
Просто кровь

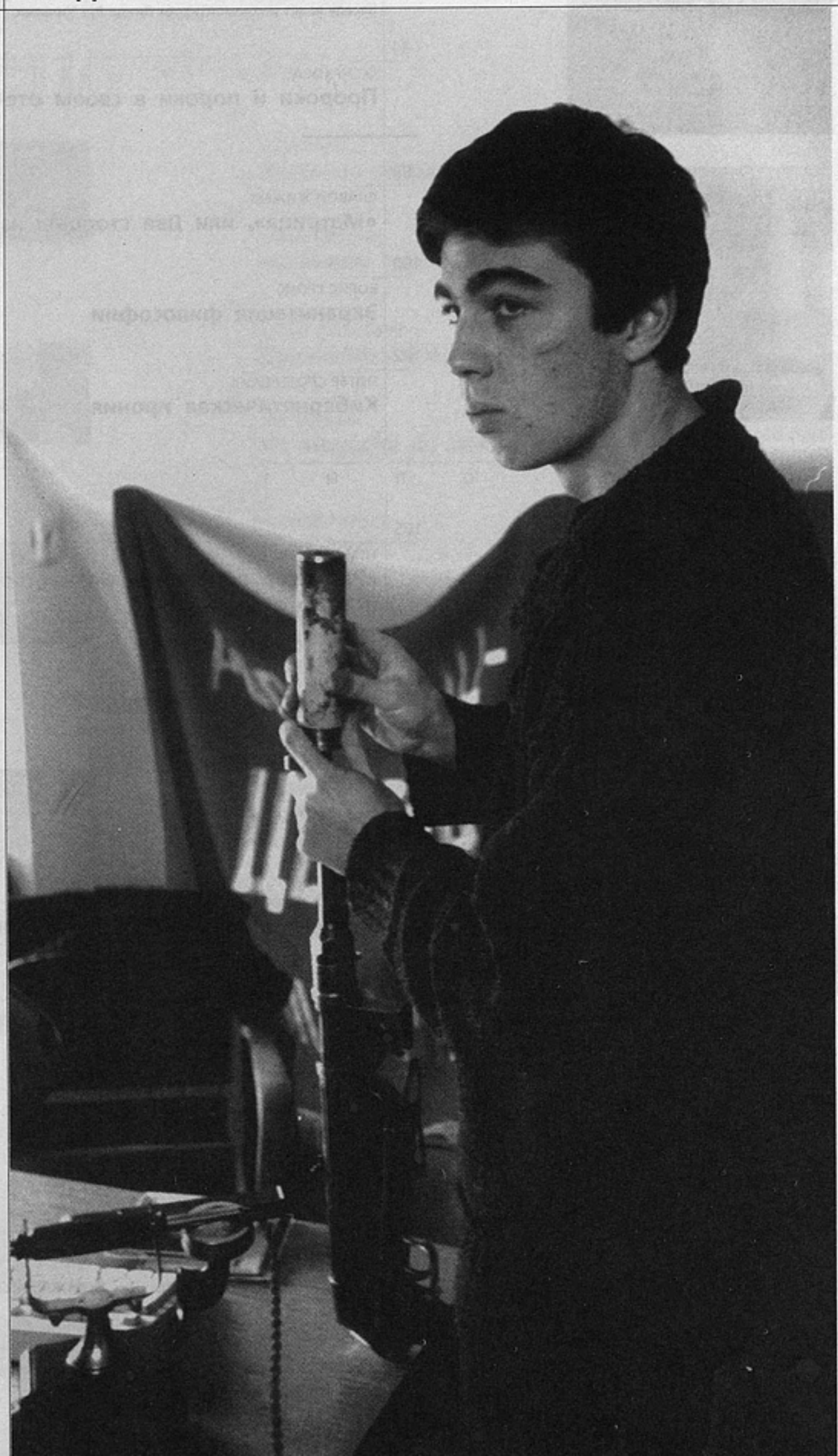
КОНФЕРЕНЦИЯ

156 **Пресса и фестиваль — движение навстречу**

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



«Брат-2», режиссер А.Балабанов, продюсер С.Сельянов

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:

«Мы снимаем кино вопреки...»

Зазвать Сергея Сельянова, режиссера и продюсера, руководителя питерской кинокомпании «СТВ», в дискуссионный клуб «Евразия» для разговора о том, что же такое российский кинобизнес и каковы его перспективы в родном отечестве, — эту идею придумала и осуществила редактор Конфедерации Союзов кинематографистов Ирина Курдина. Она же пригласила заинтересованных лиц, и разговор получился таким содержательным, что грех скрывать его от кинематографической общественности. Тут интересно все: состав информации и система уже сложившихся в кинобизнесе деловых отношений, просвечивающая сквозь эту информацию, глубина и компетентность анализа и — что уж совсем необычно — персоналистская интерпретация особенностей российского капитализма. Но главное, пожалуй, все-таки в том, что в разговоре профессионалов, продюсеров и дистрибьюторов чувствуется наработанный позитивный опыт. Есть ощущение тверди под ногами — неужели прокатно-продюсерская структура все-таки складывается? На голом энтузиазме и вопреки всему?

Кирилл Разлогов, *культуролог.* Я был и остаюсь поклонником Сельянова-режиссера, но уверен, что для нашего кинематографа практика Сельянова-продюсера имеет не меньшее, а быть может, большее значение. Поэтому когда недавно американка Джейн Олбрехт затеяла при Американской киноассоциации конкурс лучших продюсеров России, я с большим удовольствием голосовал за Сергея Сельянова.

Ему и еще нескольким нашим продюсерам были вручены призы, что, по-моему, справедливо. Такого рода признание для человека, чрезвычайно далекого по своим творческим устремлениям от стандартного американского кино, тоже по-своему примечательно.

А сейчас вопрос Сергею Сельянову. Как и почему успешную карьеру режиссера вы сменили, а если не сменили, то дополнили значительно более сомнительной, с точки зрения отечественного истеблишмента, карьерой продюсера?

Сергей Сельянов. Однажды мне позвонила девушка из газеты и задала ряд вопросов в связи с премьерой фильма «Про уродов и людей» на телевидении. В заключение она спросила: «Скажите, а сколько он стоит?» Я стал говорить, что это коммерческая тайна, и не моя, а прежде всего телевидения, — обычный продюсерский уклончивый ответ. Она опять: «Ну все-таки, сколько примерно вы заплатили, чтобы фильм был показан?» Я на мгновение лишился дара речи, потом мелькнула молнией в голове мысль: мол, каковы же наши молодые журналистки, которые берутся писать о кино, совершенно не представляя себе, как там это все происходит. А еще через мгновение мне почему-то стало стыдно. Я подумал: может быть, и в самом деле надо приплачивать за удовольствие работать в этом бизнесе или в этом искусстве? В общем, во мне всколыхнулось старое, полузабытое, доперестроечное.

Тогда, во времена так называемого застоя, я хорошо понимал, что в кино мне а) не попасть, б) я этого и не хочу. Я хотел делать кино независимо ни от кого, и «День ангела» был снят именно таким образом. В планах был «Вий» по Гоголю. Уже в Полтаву мы собирались. И т.д. и т.п.

Для меня разделения «кино как бизнес» и «кино как искусство» не существовало никогда. Было просто «кино», которое выплавляется из таланта, техники и денег. Кино стоит больших денег, на долгий довольно срок взятых или навсегда истраченных. То есть если нет проката, то навсегда, а если он есть, то очень надолго...

Это какой-то медицинский факт: невозможно снять кино без денег. Ван Гог ел краски (я очень хорошо это понимаю, он был безумным человеком — безумно талантливым и безумным в прямом смысле слова). Вот он ел краски, а кино ест деньги, и режиссер, насколько я себе представляю опыт режиссера, совпадающий с моим собственным, должен чувствовать эту мистику денег и процесс перетекания-превращения их в художественные образы.

Деньги в кино — это художественная субстанция. Те деньги, которые я считаю бытовыми деньгами, сейчас лежат у меня в кармане, на них можно доехать до Петербурга, сходить в какое-нибудь общепитовское заведение. А вот большие деньги, с помощью которых делается кино, — это нечто совершенно другое. Это сульфат натрия, то есть вещество, без которого невозможна обработка пленки в лаборатории.

Поэтому предмета для дискуссии — бизнес или искусство? — внутри меня нет. Пока я думаю спинным мозгом над очередным проектом, этой дилеммы для меня не существует. Но, правда, как только я начинаю думать головным мозгом, эти мысли приходят. И поселяются надолго.

В России капитализм имеет типично российские черты, и кино как бизнес в России, в общем, не существует. То есть на производство фильмов, особенно после кризиса, расходуется больше денег, чем можно выручить от проката. И задача продюсера заключается в том, чтобы потерять не 150 тысяч, а 50 и считать, что ты добился коммерческого успеха. Вот такая парадоксальная ситуация.

Все у нас замешено на любви, «горючим» является любовь к кино. Мы снимаем кино вопреки. Может быть, вся Россия занимается вопреки всем тем, чем она занимается. Потому что «как бизнес» в России не существует ничего.

Современный российский капитализм, построенный на перекачке нефти и газа по нескольким трубам, — это какая-то меновая, первобытная формация. Нефть и газ, конечно, проклятье России. И еще атомная бомба, из-за которой нам дают кредиты, несмотря ни на что. Если бы нефти-газа не было, может, мы как-то и справились бы.

Я вообще считаю, что экономика на самом деле национальна, региональна и т.д. Я в этом смысле скорее последователь Маркса, чем Чубайса, потому что Маркс и, скажем, Шпенглер считали, что азиатская экономика отличается от европейской. Я с ними согласен, я считаю, что их вообще очень много, этих экономик. Капитализм придумали люди, которые жили на севере Европы, в Англии... Капитализм — изобретение того же круга людей, которые придумали протестантизм. Протестант — это тип человека, который хочет сам за все отвечать и сам разговаривать и с Богом, и с окружающим миром при полном нежелании участвовать в коллективных акциях. Во всех других странах, кроме Америки, куда капитализм теми же людьми был экспортирован, такого капитализма, в общем-то, и нет. Там он другой. Да и в Греции, думаю, капитализм отличается от голландского.

Это отступление связано с серьезной для меня проблемой — с необходимостью понять, как же нам жить дальше. Как наш кинематограф должен из этой странной ситуации выползать. А может, российский убыточный фильм — это и есть наш фильм? И кризис в этом плане поставил все на свое место?

Продолжая исторический экскурс, скажу, что перед кризисом было ощущение, что складывается рынок в каком-то достаточно логичном, традиционном, чубайсовском, скажем, понимании. Хотя и маленький рынок, но можно было уже прогнозировать доходы от видеопроката, от кинопроката, от телевидения, и эти доходы были достаточными, чтобы снять малобюджет-

ный фильм. А если он удался, если он ориентирован на зрителя и вернет вложенные деньги, снять другой фильм. Кризис в этом смысле, возможно, не столько разрушил что-то, сколько вернул все на прежние места. И опять мы оказались в ситуации, когда каждый проект абсолютно убыточен, включая самые яркие и самые коммерческие. «Особенности национальной рыбалки», «Блокпост» и «Сибирский цирюльник», насколько я знаю, являются самыми успешными из российских фильмов в коммерческом отношении за последнее время. Но все равно все отечественные проекты чрезвычайно убыточные. «Сибирский цирюльник», собравший огромное количество зрителей в России на стадии кинопроката, пожалуй, даже поубыточней будет, чем первые два названных фильма, относительно к его бюджету. Значение «Сибирского цирюльника» невозможно переоценить на нынешнем этапе нашей истории. Но если брать цифирки, арифметику, получается чудовищный провал относительно бюджета. Парадокс!

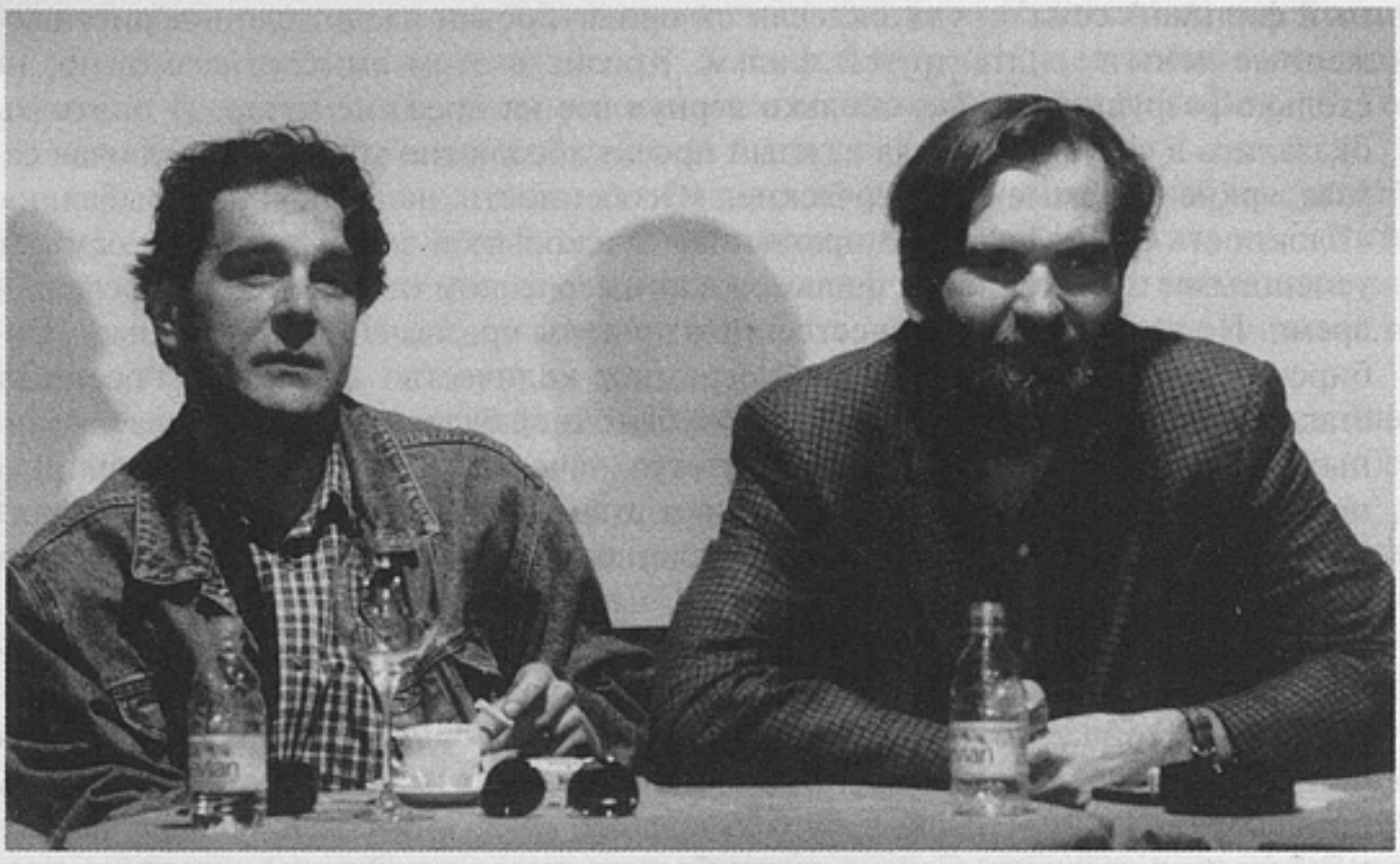
Как мы пытаемся разрешить эту ситуацию? Она не решается через уравнение «кино как бизнес». Она не решается через уравнение «кино как искусство». Потому что сейчас крайне трудно представить себе фильм, который в обществе произведет потрясение, сопоставимое с потрясением, какое некоторые фильмы производили до перестройки, то есть в эпоху, когда кино было больше чем кино, больше чем жизнь. Сейчас жизнь больше чем кино. Это уже много раз проговорено, и тяга к «чистому искусству» — удел уже совсем узкого элитарного круга, да и сама эта элита все равно Шварценеггера и «Матрицу» отсматривает. Поэтому для себя я решаю это уравнение по-старому. Из всей цепочки ключевых слов — «искусство», «фестиваль», «прибыль», «производственная база», «система звезд», «рентабельность», «количество зрителей в стране» и т.д. — я выделяю одно слово. Слово «фильм». Я считаю, что фильм, один фильм, не фильмы, не конвейер, не индустрия, а именно отдельно взятый фильм способен соединить в себе и то, и другое, и третье. Именно фильм, если он получился, станет паровозиком для создания сети кинотеатров. Я специально абстрагируюсь от американского проката — конечно, в основном он создает эти сети. Но если мы пытаемся говорить про российское кино, то именно очень успешный фильм — тот же «Сибирский цирюльник» — во многих регионах страны может соблазнить пусть не очень грамотных (или очень грамотных) профессиональных инвесторов создавать кинотеатры, а потом и сеть кинотеатров. Оказывается, это страшные деньги — кино. Удачный фильм создает звезду, на которую ходят, а потом уже она начинает работать сама по себе. Даже очень хороший актер не может открыться в посредственном фильме и завоевать сердца зрителей на десятилетия вперед. И кошельки на десятилетия вперед. Это тоже делает фильм, максимально качественный фильм. Фестивали — безусловно! Тут вообще без комментариев. В сугубо кинематографическом пространстве, в профессиональном пространстве удачный фильм, сделанный как ручная работа, способен получить призы и произвести эффект.

Качественный фильм требует качественных технологий, и производственная база подтягивается под фильм. Ну и прибыль, разумеется, тоже. Успешный качественный фильм способен жить долго.

В кино, как известно, основной показатель — это первый год проката. Действительно, существенная часть продукции через год уже забыта навсегда, но качественный фильм продолжает жить. Например, то, что кинокомпания «СТВ» что-то еще может сделать сейчас, связано с тем, что у нас образовалась небольшая коллекция фильмов, коллекция дистрибьюторских прав, которые все время реализуются, приносят нам деньги, и мы имеем возможность начинать новые проекты, думать о них. Хотя у меня нет за спиной ни банка, ни богатого инвестора.

Повторяю, существование кино в России сейчас нелогично, и это возвращает нас — в психологическом плане — в старые времена. Когда, для того чтобы сделать что-то, нужно было поступить вопреки той идеологической системе, которая нас давила. Сейчас мы поступаем вопреки коммерческой системе, которая сложилась в России, и — в больших кавычках — называется «капитализмом». Или развивающимся капитализмом.

Светлана Клишина, *социолог.* Вы говорили о мистике денег, но я все же ре-



С.Маковецкий и С.Сельянов
Фото Н.Пабауской

шилась спросить: чтобы снять фильм, где вы находите деньги? Каковы ваши действия?

С.Сельянов. Мистика — абсолютно содержательная вещь. Я назову несколько позиций, конечно, но на самом деле я и сам не очень это понимаю, так как я не из тех людей, которые тщательно складывают цифры. Когда меня спрашивают, какой бюджет фильма, мне всегда немножко... как бы это сказать... неловко, как режиссеру, у которого спрашивают: что вы хотели сказать своим фильмом? Разумеется, я ощущаю, сколько фильм будет стоить, я даже что-то рисую для себя, но вообще бюджет для меня — это живое дерево. То есть я ощущаю его чувственно, это не рациональный подход. Поэтому назвать три источника, три составные части я могу, но это будет не весь ответ. У меня просто есть чувство, что я с этим справлюсь, а иначе бы я не брался.

Реплика из зала. Ты адрес лучше назови!

С.Сельянов. Адрес этот «тумбочкой» называется... Я не из тех, кто любит говорить про кризис кино, про то, что кино умирает. Мне это странно. Хоть тушкой, хоть чучелом, но кино существовать у нас будет. От этого никуда не деться. А вот как — это, конечно, вопрос...

Теперь все-таки об источниках. Один я называл — это продажа прав на те фильмы, что уже сделаны и, прожив год, продолжают жить дальше. И какие-то зарубежные продажи, благодаря прежде всего Раисе Клементьевне Фоминой и ее фирме «Интерсинема», с которой мы постоянно сотрудничаем.

Внутренние показы. Разумеется, это прежде всего телевидение. И видео. Состоялся второй релиз фильма «Мама, не горюй!» — видеорелиз. Выпускается второй релиз «Брата». Наши картины продолжают продаваться и какие-то небольшие деньги приносить.

Далее — бюджетные деньги. В течение последних трех лет мы ничего не получали от Госкино, кроме 20 тысяч долларов на окончание дебютного фильма «Употребить до...», за что я комитету благодарен. Что касается картин «Про уродов и людей», «Блокпост», «Особенности национальной рыбалки», «Брат-2», там нет ни копейки государственных денег.

Говорят, наш ученый Докучаев в противовес Дарвину открыл «закон любви». Закон естественного отбора основан на борьбе, его основная идея в том, что виды борются и выживает сильнейший. Докучаев говорил, что удаленные виды борются, а близкие виды выживают за счет любви. И доказал это научно.

Примерно то же и с фильмами: они поддерживают друг друга. Как это происходит в математическом смысле, я затрудняюсь объяснить. Это оборот — есть такое понятие финансовое и одновременно природное, фундаментальное. Грубо говоря, если у вас снимается четыре фильма параллельно, то можно снять пятый, не уворовывая от других бюджетов. Это просто закон оборота денег. Когда-то я получил высшее образование по высшей математике и, в общем, умею

работать с деньгами. У меня есть качество, которое мне позволяет все потоки, векторы соединять.

Что еще? Это, конечно, снижение издержек производства за счет его организации. Мне кажется, я понимаю: вот сюда деньги дать нужно, а вот сюда не нужно. Здесь это даст нужный художественный эффект, превращение в качество, а здесь ничего не даст. Тут мне помогает знание кино с точки зрения режиссера.

Изредка удается привлечь какие-то деньги. Иногда фильм продается до того как он начинает сниматься. То есть я заключаю договоры с телеканалом и видеодистрибютором, которые выплачивают мне деньги в процессе производства фильма. Через год все права освобождаются, мы опять можем продавать фильм, он опять работает на нашу компанию.

К.Разлогов. Получаете ли вы государственные субсидии на прокат картины? Каким образом покрываются производственные убытки?

С.Сельянов. Если дальше все будет идти так же, как сейчас, то, наверное, оборот будет сужаться и года через два кинокомпания «СТВ» закончит свое существование. Два года назад у нас было в производстве пять фильмов одновременно, а сейчас два.

К.Разлогов. То есть вы как бы «проедаете» накопленный до кризиса капитал?

С.Сельянов. Именно так. Долго это продолжаться, конечно, не может. Если не случится чуда, какого-то сумасшедшего успеха одного из очередных проектов. Но, я думаю, мы выкрутимся, что-то придумаем, найдем другие источники. Например, после кризиса мы резко активизировали работу с иностранными партнерами, которую свернули лет пять назад. И уже год занимаемся установлением новых контактов с Западом и возобновлением старых. В ближайшее время мы начинаем фильм Олега Ковалова. Нам удалось подключить некоторые фонды — голландский и два российских — и даже получить часть денег.

Наталия Венжер, *социолог.* У меня создалось впечатление, что убыточность российского кино вы считаете едва ли не законом. Это так?

С.Сельянов. Хороший вопрос! Наверное, во мне говорит советский комплекс «чем хуже — тем лучше». Поэтому, с одной стороны, я оптимист и знаю, что буду производить кино, пока силы будут. Может быть, мне так удобнее психологически считать, что все против меня. В этом есть объективная составляющая. Моя страна работает против меня — у меня такое ощущение есть. Брать ли мое дело как малый бизнес, брать ли это шире — как кинематограф или еще шире — как культуру и искусство, но физиологическое ощущение четкое: мое государство вооружилось против меня. Будто кто-то выходит навстречу тебе с раскаленным ломом и бьет наотмашь...

Н.Венжер. То есть эта фатальная ситуация определяется, по-вашему, неким человеческим фактором — людьми, которые не приспособлены к капитализму, и в результате сложилась такая бизнес-политика в стране, что прибыльно, рентабельно работать просто невозможно, если честно работаешь? Предположим, что это как-то устаканится. Или, на ваш взгляд, это национальная особенность — не обращать внимания на рынок?

С.Сельянов. Возможно, это, что называется, нескромно, но я к строительству кинорынка в стране, к ряду его сегментов имею прямое отношение. Я к рынку отношусь очень внимательно, все знаю про него. Фильмом «Операция «С Новым годом» мы, в том числе и ваш покорный слуга, в свое время просто создали видеорынок в стране. Тиражи кассет — легальные — достигали тогда максимум 30 тысяч и считалось, что это здорово, это страшный успех. А успех этот означал всего лишь возможность пойти в хороший ресторан вдвоем. А мы подняли видеорынок. Мы делали это сознательно, мы делали это системно. В несколько приемов, точно рассчитанных, мы подняли его до 150 тысяч, зафиксированных договором. А на самом деле он поднялся до 500 тысяч. Мы сыграли на этом, и видеорынок стал приносить деньги, сопоставимые со стоимостью недорогого фильма. То есть он сложился в том виде, в котором кинематограф в нем нуждается. Так что по отношению к рынку у меня нет никаких внутренних барьеров. Я к нему приспособлен, я его даже люблю. Поскольку это нужно для производства кино, я готов и на большие подвиги.

Н.Венжер. Могу назвать такие цифры: сегодня один зритель в стране смотрит четыре фильма в неделю. Это больше, чем во времена нашего суперчемпионского проката с четырьмя миллиардами проданных билетов. Сегодня кинопро-

кат вернуть деньги практически не может — это банальность, которую не стоит обсуждать. Но давайте подойдем со стороны рынка, то есть покупателя: он сегодня смотрит 10 миллиардов сеансов в год! То есть если бы на эти 10 миллиардов сеансов продавали билеты, не мне вам объяснять, как богата была бы отрасль. Представьте себе, что 75—80 процентов из этих 10 миллиардов, примерно 7,5 миллиардов, билетов идут бесплатно, — это фильмы, которые зрители смотрят на телеэкране. Значит, вы работаете в условиях капитализма, вы за все должны платить, а ваш товар потребляют абсолютно бесплатно. И мне кажется, что вместо того чтобы придумывать фонды, мы должны добиться, чтобы у нас было платное телевидение, хотя бы минимально. И тогда телевидение вам сможет платить хорошие деньги за фильмы.

К.Разлогов. Оптимистический сценарий!

Н.Венжер. Я не говорю, что это легко. Просто этим надо заниматься.

Марина Трубина, *дистрибьютор.* Впервые я увидела картину «Блокпост» в Вильнюсе на фестивале российского фильма. И была потрясена. Я считаю, что это сильная картина, и в условиях нормального кинопроката она могла бы работать лучше, чем, скажем, «Спасение рядового Райана» и «Тонкая красная линия». Потому что в фильме А.Рогожкина воплощена определенная национальная идея и показан герой нашего времени. Там есть то, что отсутствует в других картинах, отчего и страдает, на мой взгляд, российский кинематограф.

Русская часть аудитории восторженно восприняла «Блокпост», а литовская часть впала в какое-то оцепенение. Мне было очень интересно, почему такая реакция, почему так холодно отреагировали на фильм. Я спросила у литовцев: неужели вам не понравилось, ведь это очень сильный фильм? На что мне ответили, что, мол, страшно иметь дело с таким народом, с ним надо договариваться. Понимаете, что в этой картине заложено? И у меня вопрос к Сергею: как ты оцениваешь кинотеатральный прокат, который был у этой картины? Как, с твоей точки зрения, была проведена рекламная кампания «Блокпоста»?

С.Сельянов. «Блокпост» — ребенок от двух родителей. Мы делали этот фильм вместе с ОРТ, с Константином Эрнстом. ОРТ финансировало картину. Правда, сейчас телевидение практически прекратило подобную практику, но какое-то время назад было ощущение, что все телеканалы, пусть спорадически, но все-таки будут участвовать в финансировании фильмов.

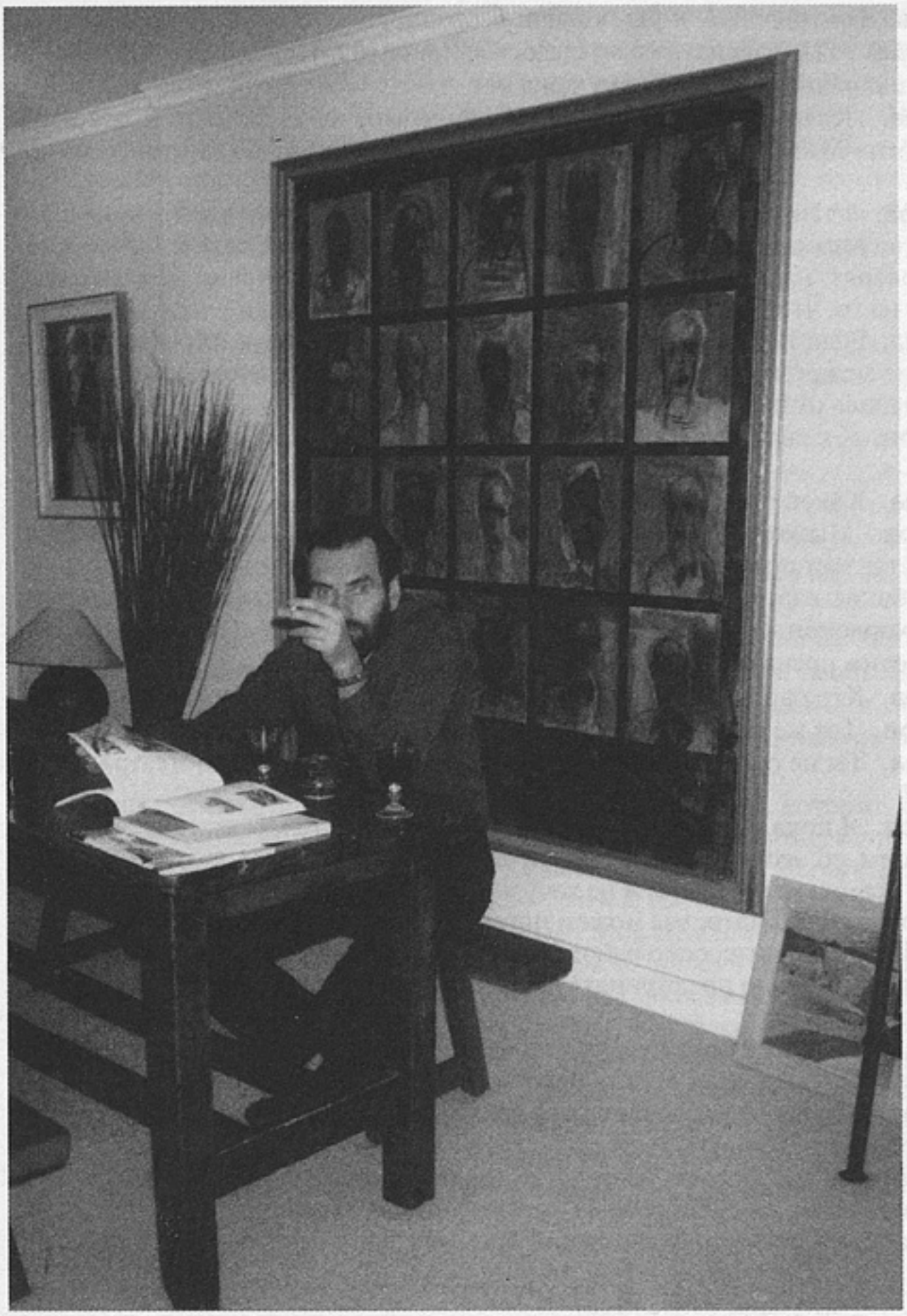
Занималась прокатом компания «ОРТ-видео», дочернее подразделение ОРТ, занималась плохо. Объяснение? Одна из причин — неопытность. Но потом они, что называется, «исправились». Провалив кинопрокат, они вдруг все осознали, и уже к выходу фильма на видео была тотальная реклама на ОРТ. И фильм пошел. До сих пор «Блокпост» — лидер видеопродаж.

Позитивных отзывов было очень много, но время было упущено, фильм не был представлен, не был разрекламирован, шел в том же «Пушкинском». Весь кинопрокат страны — это кинотеатр «Пушкинский». На сегодня 80—90 процентов сборов дает «Пушкинский». Это просто невообразимо, но это так. Конечно, можно еще заниматься регионами и добрать там еще 10 процентов, что, разумеется, деньги, но можно и махнуть рукой, если есть другие дела.

М.Трубина. В моей профессиональной жизни было несколько картин, которые я упустила в силу ряда причин. Я уж не говорю о том, что у нас хорошая отечественная картина — как редкая драгоценность. Мало российских фильмов, достойных того, чтобы на их раскрутку потратить массу сил, энергии, привлечь спонсоров на рекламную кампанию и сделать картину событием культурной и кинематографической жизни, заставить зрителя посмотреть ее.

На чем в Голливуде строится успех фильма? На том, что на следующий день после премьеры в офисах, в школах, в детских садах — где угодно — этот фильм обсуждают, и если ты его не видел, ты выглядишь идиотом. Вот пусковой механизм, который заставляет идти в кино, даже если не хочется. Вот если бы мы умели так формировать аудиторию! «Сибирского цирюльника», к примеру, нельзя было не посмотреть, потому что ты выглядел бы неприлично. Я знаю своих знакомых, которые никогда не ходят в кино и кроме видео и телевидения ничего не смотрят, а «Сибирский цирюльник» они посмотрели. У нас, дистрибьюторов, основная задача — любым способом заставить зрителя ходить в кино.

Огромная ошибка производителей российских фильмов, что они, махнув рукой на кинопрокат, продают картины на телевидение. Таким образом у зри-



С.Сельянов

теля формируется устойчивая точка зрения, что как только российская картина произведена, она вскоре будет показана по телевидению. Зачем идти в кинотеатр, зачем тратиться на кассету? Два-три месяца — и покажут по телевидению.

Как стратегически построена раскрутка «Брата-2»: кинотеатральный прокат, видео, телевидение? В какой системе записан звук?

С.Сельянов. Теоретически вы правы, а практически премьера на телевидении относится на год-полтора после окончания фильма, но деньги платятся вперед, и это один из основных факторов скорых телепремьер. Вот если бы кинодистрибьюторы вкладывали в производство, с телевидения можно было бы уйти.

Н.Венжер. Но вам платят копейки. Телевидение должно платить нормальные деньги.

С.Сельянов. Знаете, кино делается двумя способами. Первый — собираются все деньги, и кино запускается. Это, наверное, правильно, но я действую иначе — всегда запускаю фильм с минимальным денежным заделом. Если ждать все деньги, то прождешь всю жизнь — тогда кино производиться не будет. Моя точка зрения, возможно, несколько радикальна, но она такая. Пока не возникнет сеть кинотеатров, которая будет готова вложить деньги в производство в виде предоплаты за прокат, обратная связь не наладится.

То, что видеорелиз происходит вскоре после кинопремьеры, абсолютно не-

нормально. Что говорить, я бы, конечно, предпочел, чтобы полгода видео не было или два года телевидения не было, но сил справиться с видеопиратами и ответственно решить эту проблему пока нет.

М.Трубина. Крупные видеокомпании — они что, не в состоянии перенять опыт Никиты Михалкова, или он владеет «ноу-хау», которое никто не может повторить?

С.Сельянов. У Никиты Михалкова, как я понимаю эту ситуацию, огромный авторитет во всех смыслах. Был бы здесь Никита Сергеевич, может быть, ответил бы. Говорят, например, что Сергей Шойгу использовал свои немалые возможности на то, чтобы всех, что называется, «предупредить».

М.Трубина. Если Никита Михалков возглавляет Союз кинематографистов, неужели он не может выступить с такой инициативой, чтобы не только его картины защищались от пиратов?

С.Сельянов. К сожалению, не может. Это действительно сложно, это делается штучно.

М.Трубина. Какой ожидаемый тираж «Брата-2» на видео?

С.Сельянов. Мы хотим побить все российские рекорды по видео. На сегодня рекорд составляет приблизительно 360—370 тысяч экземпляров.

Российские картины, если они лидируют, то опережают и американские. Сейчас рекордсмен — «Особенности национальной рыбалки». Это наша картина, и мы хотим превзойти этот результат, нам необходимо его превзойти.

М.Трубина. Кто партнер «СТВ», если не секрет?

С.Сельянов. Тот же самый партнер — «Премьер-видеофильм».

М.Трубина. Ты не ответил на главный вопрос — что будет с кинотеатральным прокатом?

С.Сельянов. Я пока и не отвечу. Этот вопрос обсуждается. С телевидением мы сотрудничаем по этому проекту, оно обещает нам всяческую рекламную поддержку. И телепремьера будет. Я не хочу называть конкретные даты. Если я объявлю, когда выйдет видео, мы можем потерять кинозрителей. Это должно быть тайной. Мне очень интересно работать, но как все происходит, что за чем следует, когда что-то надо предпринять здесь, а когда — там — всего рассказать не могу, не имею права.

М.Трубина. Бюджет не объявляется, цифры сбора тоже всегда прикрываются, так что даже схему проката понять невозможно.

К.Разлогов. Это и есть «национальная традиция».

С.Сельянов. Безусловно.

Том Бирчинон, *журналист (Veriety).* Сергей, вы говорили, что обращались к разным банкам и они были готовы дать кредит на производство картины, но потом отказались по чисто формальной причине: неготовый фильм не является произведением искусства. Это действительно так? А если это так, то стоит ли надеяться, что ситуация изменится?

Второй вопрос. Вы начали большую анимационную работу. Вы взялись за нее в силу чисто экономических причин, чтобы студия существовала на те средства, которые вы получите от участия в этом проекте, или все-таки это для вас интересно творчески?

И последний вопрос — о тест-просмотрах, о практике так называемого пробного зрителя, когда картина показывается до выпуска и ее последний вариант может быть скорректирован в зависимости от реакции публики. Вы думали об этом или же для России это слишком коммерческий подход?

С.Сельянов. Да, у нас были переговоры о нормальном капиталистическом кредитовании: мы просили кредит под залог прав на картину. И два банка согласились с этим в принципе, то есть поверили, что деньги, которые мы берем, вернутся. Но все-таки большого желания у них, видимо, не было, и как только возникли юридические обстоятельства — по существующим законам нельзя оформить залог на права, пока фильма нет, — они отказались. Наверное, если бы они сильно хотели, то могли бы по-другому сформулировать понятие «залог». Тогда, может быть, все получилось бы.

По поводу анимационного проекта. Действительно, мы произвели мультсериал — 26 серий по 26 минут — по заказу «НТВ-КИНО». Начинался он как наша продукция, и вопрос о том, является ли это заказом для «поддержания штанов», отпадает. Мы его начали производить сами и, видимо, закончили бы его

как полнометражный мультфильм. Но после кризиса мы очень активно стали искать партнеров. На нас вышел Владилен Арсеньев, и мы продолжили работу.

О тест-просмотрах мы думаем часто, но сделать их практикой не получается по разным причинам. Вообще же это моя мечта, давняя мечта. Чаплин без конца показывал свои фильмы публике, пока уж совсем не доводил их до совершенства. Он мог себе это позволить. Почему? Потому что был одним из немногих финансово состоятельных и самостоятельных продюсеров и режиссеров. И если бы я мог, я бы тоже делал это со всеми фильмами, которые адресованы зрителю.

Н.Венжер. Как называется ваш телесериал?

С.Сельянов. «Приключения в Изумрудном городе». Это подарок американскому народу к столетию со дня выхода первой книги Баума «Волшебник из страны Оз».

Второй подарок американскому народу — мы финансировали производство фильма «Брат-2» в Нью-Йорке, Питсбурге и Чикаго. Кто-то из журналистов на этот счет сказал, что, мол, в то время как Америка не дает кредиты России, русские передают деньги в американскую киноиндустрию. Отчасти так и есть. Я очень хотел найти партнера в Америке и был к этому близок, но в результате ничего не получилось. Осталось довольствоваться тем, что мы американцам деньги платим, а они на нас работают.

Анимационный проект почему возник? В детстве я очень любил мультфильмы, и когда мои товарищи и давние партнеры создали необходимую базу для производства анимации и предложили мне что-то сделать, я сказал «да». Это было безотчетное «да», основанное на детских воспоминаниях. Фрейдизм, в общем.

Александр Хван, *режиссер.* Я хочу рассказать один сон, который приснился мне что-то на рубеже 1990—1991 годов. На том самом переломе, когда произошла первая беда с нашей экономикой, тогда еще советской. Деньги стали стоить по-другому, все оказалось очень дорогим, а я как раз снимал картину. И мне кажется, что тот сон был очень символичным. Мне приснилось, что я стою на берегу океана. Очень спокойно. Но где-то вдалеке произошло землетрясение, и я почувствовал, что сейчас начнется цунами. И я должен был быстро взобраться наверх, чтобы волна, которая покатится сейчас, не захлестнула меня с головой...

Тогда я думал, что, наверное, это связано с моими ощущениями от картины — успею ли я ее доделать, получится ли она и т.д. Но меня уже десять лет не покидает то ощущение. И в своей сегодняшней преамбуле Сергей это ощущение обозначил: либо мы все-таки добежим до безопасного места, либо цунами нас накроет. Если мы спасемся от этой волны, то окажемся намного выше той точки, с которой начинали.

Мне кажется, две эти формулы — «кино как бизнес» и «кино как искусство» — совершенно неотделимы одна от другой. Последние годы мы склонны обсуждать первую часть проблемы, но если мы не будем говорить о кинематографе как об искусстве, то не продвинемся и в первом вопросе.

Я никогда не занимался продюсированием, тем не менее отношу себя к режиссерам ответственным: я отвечаю за судьбу моей картины, когда я ее делаю, и, соответственно, за средства, которые в нее вложены. И поэтому у меня есть и угрызения совести: почему же фильмы мои до сих пор не окупились? Четыре картины за десять лет. Мы десять лет прожили с двумя аксиомами: что режиссура — это умение рассказать историю и что кино — это развлечение и уже поэтому товар. Это так, но не совсем. Я пришел сейчас к убеждению, что кино не просто развлечение и не просто умение рассказать историю. Когда мы идем на поводу у наших представлений о том, что нужно зрителю, мы этим самым отталкиваем зрителя. Мы должны вести зрителя за собой, и тогда, может быть, у нас появятся какие-нибудь надежды, что кино наше состоится и как бизнес тоже.

Евгений Цымбал, *кинорежиссер.* Мой опыт позволяет говорить о том, что из самых благих пожеланий продюсеры нередко причиняют вред картине и в процессе производства, и особенно в ее послепроизводственной судьбе. Почему-то считается, что продюсер лучше всех все знает. И как снимать фильм, и как его продавать. А потом оказывается, что, как продавать, никто не знает. Картина лежит, проходит год, к ней теряют интерес. А чего, собственно, было не отдать ее тому, кто умеет продавать?

Продюсеры (это не относится к Сельянову) убеждены, что они лучше режиссера знают, как делать фильм, чтобы на него пошли люди.

С.Сельянов. Не просто люди, а миллионы зрителей.

Е.Цымбал. Режиссер этому учился, он владеет своей профессией, и если вдруг продюсеру привиделось, что вот здесь, в этом кадре должны поползти на героя какие-то там тараканы, то это совсем не факт, что зрители кинутся на эту картину. Может быть, наоборот, они все с отвращением выбегут из зрительного зала, увидев тараканов... Опыт Спилберга здесь не годится, потому что у Спилберга фокус-группы, люди сидят с датчиками психофизиологическими, и эти датчики показывают, как реагирует зритель, как у него сфокусировано внимание и т.д. и т.п. У нас очень большую роль играет ощущение сиюминутного спроса, того, что нужно именно сейчас. В этом смысле я хотел бы восхититься продюсерским чутьем Сергея Сельянова.

Мне довелось побывать на телерынке в Марселе. Я первый раз в жизни был на телерынке и усердно просидел там все пять дней, внимательно изучая, что, где и как продается, чем интересуются покупатели. Я обнаружил, что в Марселе продавалось около десятка документальных фильмов про нашу жизнь — о временах Сталина, о временах Ленина, о царской семье. Все это фильмы, которые сделаны западными телекомпаниями, западными режиссерами или же нашими режиссерами, уехавшими на Запад и уже там более или менее натурализовавшимися. Когда я задавал вопрос, а не проще ли заказать эти фильмы нам, это дешевле и к тому же мы в этом понимаем, в конце концов. На что мне было сказано, что, во-первых, они должны занимать своих кинематографистов и, во-вторых, наша точка зрения их совершенно не интересует. «Мы не хотим смотреть фильмы, где вы рассказываете о себе. Мы хотим смотреть фильмы, где мы будем рассказывать о вас».

А что касается конъюнктуры, то меня вот что поразило. Ко мне подходили и спрашивали фильмы только на одну тему — о русской мафии на Западе. Одна покупательница из бельгийской компании сказала даже, что если такой фильм есть, то она покупает не глядя.

Надо восхититься Сережей, который уже отправил «Брата» на Запад. Я думаю, что западный прокат вам в какой-то степени гарантирован, потому что интерес к этой теме на Западе сейчас очень высок.

Александр Киселев, *кинокритик.* В какой-то момент я обратился к Сергею с вопросом насчет одного проекта. На что он мне несколько свысока ответил: «Да ты понимаешь, деньги-то найти проблемы нет. Проблема в том, подо что эти деньги искать. Стоит ли из-за этого валандаться — ездить, с кем-то разговаривать, чего-то добиваться?..»

В связи с этим вопрос: на самом деле в чем ты испытываешь необходимость? В деньгах или в идее?

С.Сельянов. Идея первична. Я не анализирую свои чувства, так же как не анализирует их режиссер, которому вдруг захочется что-то снять. Так же поступаю я: что-то вижу или читаю, связываю с режиссером, который сможет это делать, и у меня что-то внутри возникает или не возникает. На этом уровне происходит принятие решения. Это не расчет, расчет позже наступает.

Речь о кино как об искусстве у нас фактически не возникла сегодня. Может быть, потому что кино искусством-то не является, собственно говоря. Кино, мне кажется, специфический род деятельности. Но это мы оставим за скобками. А ответ уже есть. Штучный подход — вот что является определяющим. О процессе в целом в силу малости моей компании думать практически не приходится.

Нужно признать, что сейчас нет никаких оснований к появлению некоммерческих фильмов. Например, А.Сокуров, сотрудничая с разными продюсерами, но выполняя сам функцию главного продюсера, в своих режиссерских работах добивается осуществления своих идей, и это нормально. То есть каждый художник персонально еще способен решить задачу производства некоммерческой картины. Системно — нет. Системный подход может возникнуть только тогда, когда в кинематографе появятся деньги. Мы в практике своей компании выпускаем синефильские фильмы в большом количестве. Фильмы Олега Ковалова, «Серебряные головы» Евгения Юфита, фильм «Употребить до...» Петра Точилина, короткометражный дебют «Пугало» Саши Котта. Делая эти фильмы,

я не думал ни о каких деньгах. Но считаю возможным и нужным истратить какое-то количество денег на то, что хочется. Это, повторяю, не во имя искусства, просто синефилия.

После кризиса я фактически свернул свою внутреннюю программу производства такого рода фильмов. Она сейчас едва пульсирует во мне. Но я хочу это делать. Были бы только деньги. Хотя с точки зрения бизнеса такое кино — безумная вещь. Просто выброшенные деньги.

А.Киселев. Ты сказал о синефильстве, как бы отрицая любые коммерческие проекты. Но ведь, наверное, это же не совсем так? Наверное, те проекты, которыми ты занимаешься, в том числе и коммерческие, тебе тоже нравятся?

С.Сельянов. Да, конечно! Это условное разделение. Мне нравятся все фильмы, которые мы производим.

А.Киселев. Я о другом спрашивал: достаточно ли у тебя сейчас идей, для того чтобы заниматься их коммерческим обоснованием? Вернее, так: смог бы ты запустить фильм сейчас, если бы финансирование потекло полноводной рекой?

С.Сельянов. Нет, это невозможно. Ни в коем случае. Хочу подчеркнуть еще раз, что профессия продюсера столь же чувственна и иррациональна, как профессия художника, хотя режиссура вычерпывает человека гораздо сильнее. Здесь спора нет. Режиссерская энергетика мощнее. Но по исходным посылам это одно и то же, поэтому абстрактно вопросы никогда не стоят. Вот я читаю какой-то сценарий. Если он вошел в меня, как нож в масло, значит, вперед! Если я понимаю, что у меня нет возможности произвести такой фильм, он мне, как правило, и не нравится... Такая странная связь, да? У меня нет возможности его произвести, и я считаю, что не очень и надо было. Это — внутри. Я никого не обманываю, я сам себя не обманываю. Я просто понял это в какой-то момент про себя и думаю: а почему так? Что хочу — все делаю... А потом я дошел, что это естественный барьер, это точно так же, как, наверное, русский режиссер не станет думать о том, чтобы снять Брюса Уиллиса.

Нет никаких идей, нет никаких планов! Не занимаюсь я планированием. Я это слово не люблю со времен социализма категорически. Я живу сегодняшним днем. Я абсолютное «растение», абсолютное «животное», если хотите. Планирование совершенно противоестественно, при всех моих аналитических способностях. Все происходит точно так же, как в режиссуре: хочется — не хочется. Хочется — начинаешь бежать, что-то там ломать, сбивать себе локти и коленки, добиваться и т.п. Если планировать, начинается какая-то «советская власть». Все!

Николай Ермолаев, *редактор.* Хотелось бы услышать о ваших наиболее значительных фильмах 2000 года.

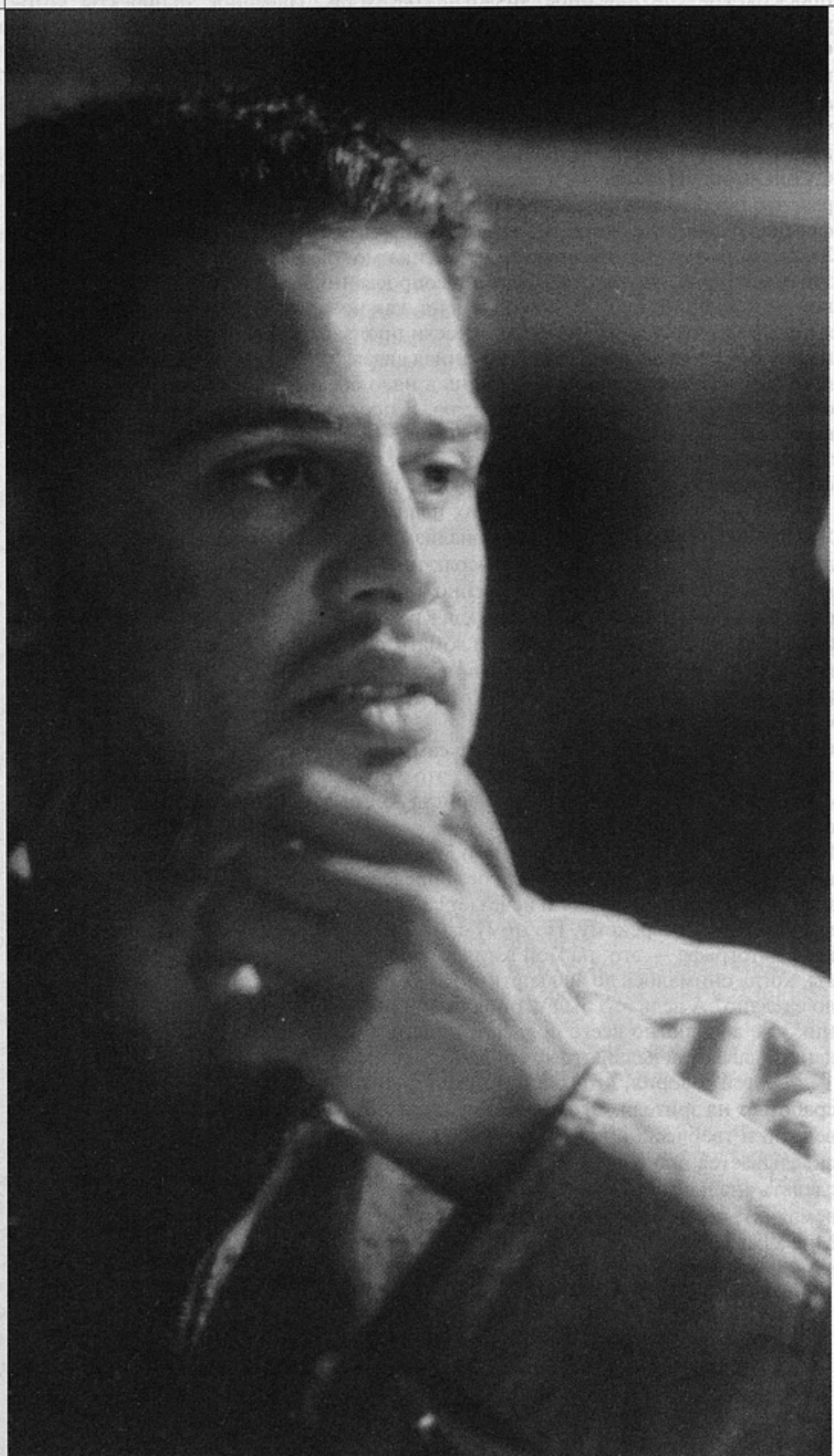
С.Сельянов. Это мультфильм, тот самый сериал по заказу и при активном творческом участии «НТВ-КИНО», это «Брат-2», это фильм Олега Ковалова «Темная ночь», это «Апрель» сценариста Кости Мурзенко, который дебютирует в качестве режиссера.

К.Разлогов. Давление рынка на продюсера и режиссера на самом деле есть вещь положительная, потому что без определенного давления на художника сила сопротивления исчезает и исчезает сам порыв к творчеству как продюсерскому, так и режиссерскому. Поэтому самый печальный период в истории нашего кинематографа — это, на мой взгляд, период «многокартинья»: 1990—1991 годы, когда снималось до 400 картин. Но кто помнит хоть что-то из того, что было сделано? А ведь это был период самой полной творческой свободы. Чиновник уже абсолютно всего боялся и ничего не требовал, а рынка еще не было, деньги давали, и делай что хочешь.

Сергей говорил, что рассматривает сценарий и с той точки зрения, как он сработает на зрителя. Это, по-моему, принципиально важно для той художественной и творческой конъюнктуры, которая у нас складывается. Естественно, складывается она в условиях чудовищных, и здесь была предпринята попытка сделать анализ того, что происходит в обществе. Не стану вдаваться в эту проблематику, но она, конечно, играет огромную роль в том, что происходит в кино. Мне кажется, наша дискуссия по-своему осветила парадоксы, в которых мы все живем, но не всегда их осознаем.

Публикация подготовлена Е.С.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Лунный папа»

Н.СИРИВЛЯ

Восточно-западный продукт

Кино в России бывает авторское и массовое, в Америке — голливудское и «независимое», Европа, имея в каждой стране некий локальный мейнстрим, как безусловную ценность предъявляет миру транснациональное арт-кино, выражающее, как правило, общую идеологию объединенного континента. Чаще всего визитной карточкой такого рода продукции служат фамилии крупных режиссеров, будь то Кесьлёвский, Кустурица, Альмодовар, фон Триер и другие. Их индивидуальный взгляд на мир накладывает на фильмы неизгладимый отпечаток, и в нашем восприятии они, соответственно, проходят по ведомству кино авторского. Но бывает и так — особенно если режиссер слишком стар (как Микеланджело Антониони, только номинально являющийся автором фильма «За облаками») или слишком молод (как Бахтиер Худойназаров — тридцатипятилетний таджик, не так давно обосновавшийся в Германии), — что индивидуальное начало, индивидуальный опыт и художественный почерк становятся лишь частными (и не самыми главными) составляющими достаточно странного образования, которое можно охарактеризовать как продюсерский арт-проект.

Когда азиатские режиссеры попадают в Голливуд, их, естественно, пытаются приспособить к стандартам американского массового восприятия. Когда они попадают в Старый Свет, от них ждут «кино не для всех», идущего навстречу не примитивным чаяниям простого зрителя, но сложным, цивилизованным представлениям культурной Европы. Фильм Б.Худойназарова «Лунный папа» — российско-германская копродукция с уча-

«Лунный папа»

Автор сценария **Ираклий Квирикадзе**
при участии **Бахтиера Худойназарова**
Режиссер **Бахтиер Худойназаров**
Операторы **Мартин Шлахт, Душан Ексимович, Ростислав Пирумов, Рали Ральшев**
Художник **Негмат Джураев**
Композитор **Далер Назаров**
Звукооператор **Рустам Ахадов**
В ролях: **Чулпан Хаматова, Мориц Блейбтрей, Ато Мухамеджанов, Мераб Нинидзе, Николай Фоменко**
Pandora Film, «НТВ-ПРОФИТ»
Германия — Россия
1999

стием студий еще пяти стран (Франция, Австрия, Швейцария, Япония, Таджикистан) — представляет собой именно такого рода синтетический мультикультурный продукт, крайне любопытный даже не с точки зрения художественного результата, а с точки зрения весьма причудливого и конфликтного взаимодействия внутри фильма разнородных идейных и эстетических импульсов.

Режиссер говорит, что первоначально разрабатывал совершенно другой проект — фильм «Восточно-западный диван» с большим бюджетом и сложный для постановки. Денег на это не нашлось, и Худойназаров вместе с Ираклием Квирикадзе (с которым они работали над «Диваном») придумали более скромную историю под названием «Лунный папа». Квирикадзе сочинил сценарий, взяв за основу реальную бытовую байку про то, как в глухой деревне девушка, влюбленная в театр, забеременела от заезжего артиста и ее родственники отправились по театрам на поиски будущего отца. Историю, имевшую место в Грузии, он благополучно перенес в Таджикистан, точнее — в некую условную Среднюю Азию, что позволило совместить колоритный облик советского среднеазиатского драмтеатра с не менее колоритной стихией восточного патриархального быта. Учитывая особенности финансирования этой трансевропейской постановки, а также модели актуального в Европе арт-кино (прежде всего опыт Эмира Кустурицы), Худойназаров ввел в картину некоторые стилевые приметы так называемого «балканского барокко» — элементы фантасмагории, гротескное сочетание цивилизации и варварства, почтенной патриархальности и криминального беспредела, взрывоопасную эмоциональность, свойственную обитателям Балкан, и, соответственно, всю ту проблематику этнокультурного «молотов-коктейля», которая уже многие годы не дает покоя степенно объединяющейся Европе.

Интерес европейских продюсеров (в частности, возглавлявшего проект Карла Баумгартнера — продюсера фильмов Кустурицы) к подобному расширению «балканской эстетики» на восток можно понять. Балканы — горячая точка Европы, не поддающаяся рационализации изнанка интеграционного процесса. Все то, что европейцы пытаются примирить и слить воедино, здесь постоянно сталкивается с непредсказуемыми последствиями — этносы, религии, культуры... Но ведь Балканы — только верхушка айсберга, за ними стоит и мусульманский Восток, и православная Россия, она же в прошлом Советский Союз. Что происходит там, на отделившихся окраинах советской империи? Что бродит, тлеет, взрывается и горит в этом никому не ведомом постколониальном пространстве? Желание увидеть неизвестное сквозь призму знакомого, раскрасить угрожающее слепое пятно в освоенные, привычные глазу цвета вполне понятно. Бахтиер Худойназаров и взялся за исполнение этого хорошо оплачиваемого социального заказа.

Съемки фильма проходили в Таджикистане, точнее, на границе Таджикистана, Узбекистана и Киргизии, но основная задача съемочной группы состояла в том, чтобы по возможности вытеснить из кадра нынешнюю документальную реальность — реальных жителей, реальные селения, реальную войну. На берегу «таджикского моря» был построен искусственный городок Фар-Хор, живописно декорированный восточными коврами, плитками, орнаментами и вывешенным на улицах разноцветным бельем. (Отдельные фрагменты декорации, в частности приморская чайхана на сваях, очень напоминают фильм Кустурицы «Черная кошка, белый кот», а городок в целом — нечто среднее между советским курортом и захолустным азиатским райцентром.) Жители, населяющие это пространство, также выполняют в основном декоративные функции: облаченные в яркие национальные костюмы, они живописно бродят туда-сюда и какие-либо свойства, намерения и устремления обнаруживают лишь по мере сюжетной необходимости. Так, ровно в середине фильма все они как по команде ополчаются против незамужней беременной Мамлакат, в финале же с непонятной агрессией преследуют ее, принуждая выйти замуж за нашедшегося отца ребенка (хотя Мамлакат уже успела побывать замужем и даже стать вдовой, и никакой патриархальный закон не может заставить ее стать женой убийцы своих отца и мужа).

Массовка, заполняющая декорацию, — не органичный, естественный фон действия, она скорее напоминает хор, вступающий со своей партией в строго

определенные моменты, предоставляя солистам разыгрывать семейную драму вне узнаваемого социально-бытового времени и пространства. (Поразительно, но единственный случай не обусловленного фабулой соприкосновения одного из главных героев с персонажами фона — эпизод, где почтенные узбеки, старик в кирзовых сапогах и его сын в бархатном костюме при галстуке, пытаются продать отцу Мамлакат черного быка и, не сошедшись в цене, узбекский патриарх выхватывает пистолет и стреляет в стоящую рядом пивную бочку, а затем «успокаивает» продавца, сунув ему пачку денег, — выглядит, как прямая цитата из Кустурицы. Но у балканского режиссера вот так плотно и густо выписан весь фон, в «Лунном папе» подобный эпизод — исключение.)

Разноплеменный коллектив солистов (таджикскую девушку Мамлакат играет татарка Чулпан Хаматова, ее брата Насреддина — немец Мориц Блейбтрей, отца — знаменитый таджикский актер Ато Мухамеджанов, жениха Мамлакат — живущий в Вене грузин Мераб Нинидзе, а ее соблазнителя — русский шоумен Николай Фоменко) также не способствует восприятию картины в параметрах бытовой достоверности. Всех этих людей трудно представить членами какой бы то ни было реальной семьи; они разыгрывают абстрактную, общечеловеческую историю в условной манере, напоминающей комедию дель арте.

Мамлакат (по-таджикски — родина) сыграна Чулпан Хаматовой в рисунке советских киногероинь. Больше всего (не внешне, а по манере существования на экране) она напоминает Надежду Румянцеву из фильма «Девчата» — та же всеобъемлющая наивность, отчаянный задор, большие глаза, брови домиком, резкие жесты и смены настроения и при этом ощущение чего-то маленького, нежного и пушистого, этакий беззащитный воробышек, отважно бьющийся за место под солнцем. Ато Мухамеджанов играет благородного отца в лучших традициях национального бытового театра. Мориц Блейбтрей — контуженый брат Мамлакат — создает острохарактерный образ городского сумасшедшего, юродивого не от мира сего, который носится по городу с привязанными к рукам пластиковыми бутылками и воюет со злом, то и дело врезаясь в мирных обитателей Фар-Хора. Мерабу Нинидзе предложено сыграть блудного сына, жулика и перекати-поле, который под влиянием внезапно вспыхнувшей любви возвращается в лоно патриархальной семейственности. А Николай Фоменко, как и следовало ожидать, воплощает в картине интернациональную совковую пошлость. Его герой, летчик со звучным псевдонимом Ясир (настоящая фамилия — Булочкин), парит в небе и прямо из своего кукурузника хватает все, что движется — баранов, гусей, тем же хватательным инстинктом руководствуясь и в отношениях с женщинами.

При таком раскладе тесные связи между героями можно было продемонстрировать лишь в подчеркнуто игровых ситуациях: в начале фильма Мамлакат и Насреддин носятся по городу в воображаемом автомобиле, в следующем эпизоде отец с сыном скачут по дому на стульях... Синхронные жесты, совпадающие реакции, метафоры, вроде большой желтой веревки, которой отец и Насреддин привязывают к себе жениха Мамлакат накануне свадьбы, а также бесконечные родственные объятия, когда брат, отец и сестра то и дело кидаются друг другу на шею, — таков здесь способ выражения интимных семейных чувств. И понятно, что наиболее подходящим фоном для подобных взаимоотношений служит не оседлый, устоявшийся быт, а разомкнутое, полное неожиданностей и приключений пространство роуд-муви.

Герои фильма беспрестанно куда-то едут: отправляются продавать кроликов и сталкиваются на дороге с шальным БТРом, экипаж которого ведет себя столь агрессивно, что одного из военных приходится взять в заложники и держать под прицелом, пока не удается отъехать на безопасное расстояние; измученная безвыходностью своего положения, Мамлакат дважды уезжает из города с целью избавиться от ребенка; в промежутке все семейство совершает длительное паломничество по столичным и областным драмтеатрам, чтобы отыскать ребенку отца; будущего своего мужа Алика Мамлакат тоже встречает в пути...

Беспрестанное движение позволяет нанизывать все новые трагикомические эпизоды. А придорожное пространство, чаще всего снятое сверху, используется режиссером для размещения в нем разного рода колоритных примет раз-

лагающейся имперской реальности. Эти приметы хронологически подчеркнуто несовместимы друг с другом — современные боевики на БТРе и челноки, торгующие прямо с катера грошовым китайским барахлом, новенькие иномарки и вольная стрельба на улицах и больших дорогах плохо сочетаются с колхозным ансамблем «Урожай», дающим шефские концерты в женской колонии, или помпезными постановками Шекспира на сцене среднеазиатского драмтеатра. Режиссер сознательно перемешивает приметы советской и постсоветской жизни, а также древние, архаические обряды и ритуалы (вроде того, что показан в эпизоде второй попытки героини избавиться от ребенка, где зловещая колдунья, бормоча заклинания, загоняет Мамлакат в чан с кипятком и только вовремя подъехавшие родственники спасают ее и плод от ужасной смерти).

Подобное гротескное наложение бытовых реалий совершенно разных эпох, примет Востока и Запада было характерно для фильмов перестроечной среднеазиатской «новой волны» — картин С.Апрымова, А.Карпыкова, Д.Файзиева. Но тогда, в конце 80-х, империя была еще цела и все это имело под собой какую-то реальную почву. У Худойназарова сей живописный абсурд вырождается в чистую условность, в пестрый орнамент, в декоративную фантасмагорию. Именно поэтому грозный БТР у него выкрашен в желтый цвет, а старомодная «Волга», на которой путешествуют герои, в густо-вишневый. Оттенки моря, неба, гор и даже цвета одеял и подушек поражают интенсивностью и абсолютной самодостаточностью колористических сочетаний, а театральные здания, возведенные в стиле сталинского классицизма, освещены каким-то совершенно ирреальным светом (почти как фонтан «Дружба народов» в картине В.Пичула «Небо в алмазах»).

Условно-картонная стилистика театральных эпизодов кажется в фильме логическим и отчасти тупиковым завершением этой эстетики. Театра в фильме вообще очень много. Раза три отец и брат вместе с Мамлакат наезжают в столичные или областные храмы драматического искусства, грозя наганом, проникают в зрительный зал, где публика мирно храпит, выпивает или режется в карты, а актеры со сцены поносят зрителей последними словами. Герои вынужденно смотрят очередное пафосное представление, коварно похищают протагониста и предъявляют будущей матери для опознания: он или не он?

Подобные театральные анекдоты, занимающие почти всю середину фильма, настраивают зрителя на весьма легкомысленный лад. И дабы вернуть его к осознанию серьезности происходящего, режиссер вынужден всеми мыслимыми и немыслимыми способами нагнетать в кадре напряжение и драматизм. В результате кажется, что реальность в фильме существует в режиме перманентной бытовой катастрофы: кто-то с кем-то все время сталкивается, во что-то врезается, куда-то несется, догоняет или спасается от погони... Жизнь персонажей подвергается постоянному риску, причем риск этот абсолютно случаен: то кому-нибудь вздумается пострелять поблизости или ни с того ни с сего вышвырнуть человека из поезда; то в гостинице, обознавшись номером, героев попытаются похитить неизвестные; то бык с неба свалится и убьет жениха прямо на свадьбе... Причем в этом карнавальном мире смерть отнюдь не карнавальна, она необратима, как у Кустурицы, умершие не воскресают, и какой-то необъяснимый глубинный пессимизм пронизывает всю эту фарсовую, дурашливую с виду конструкцию (недаром юродивый Насреддин все время твердит себе под нос: «Слишком много зла...»).

Этот глубинный авторский пессимизм отчетливо диссонирует с эстетикой баек, гэгов и анекдотов. Он пытается найти себе выход в искусственном нагнетании драматизма: в тревожной музыке, в зареве пожаров, в грохоте проносящихся мимо поездов (например, в эпизоде, где Алик соглашается стать отцом ребенку, он буквально вынимает Мамлакат из-под колес надвигающегося локомотива). Быть может, наиболее внятно авторский замысел выражен в языке стихий. Так, удивительной, открыточной красоты розово-бирюзовое море оказывается в фильме пространством смерти: героиня дважды пересекает его на пароме в стремлении уничтожить зародившуюся в ней жизнь, на том же пароме посреди моря находят свой анекдотически случайный конец ее отец и жених, когда на них падает с неба плохо привязанная в самолете Ясира туша черного быка. Земля, напротив, — стихия, связанная с корнями, почвой, с лоном патриар-

хальной семьи, в земле похоронена мать Мамлакат, с которой героиня постоянно беседует, как с живой. Возле могилы жены горестно зарывается головой в землю отец, узнавший, что дочь его оказалась в трагически безвыходном положении. В землю по шею закапывают бродягу Алика, чтобы он отошел после удара током. Перекати-поле обретает корни, и Мамлакат с большим животом укладывается рядом с ним на земляной холмик — картинка почти состоявшейся семейной идиллии. Небо же, где царит Ясир, — стихия летучей, всеразрушающей пошлости и зла.

Во второй половине фильма постепенно становится ясно, что собственное авторское намерение Худойназарова состояло вовсе не в том, чтобы сделать анекдотическую картину об «особенностях национального театра», и даже не в том, чтобы предложить западному зрителю эстетизированный ориентальный лубок на тему распада империи. Режиссер снимал «Лунного папу» как вневременную философскую притчу о добре и зле. И главный герой этой притчи — Хабибулла, неродившийся ребенок, свернувшийся в животе Мамлакат. От его имени ведется повествование, и вся интрига, все драматическое напряжение фильма состоит в том, удастся или не удастся ребенку появиться на свет, удастся ли ему прийти в «правильный», пронизанный любовью, приспособленный для жизни мир, или же его встретят холод, ненависть, отчуждение и вражда. Любовь и человеческое единство нужны ребенку, как растению — солнце, как эмбриону — соки материнского организма. И герои мечутся по дорогам в поисках «лунного папы» не для того, чтобы прикрыть грех Мамлакат, а для того, чтобы младенец пришел в нормальный мир, исполненный единства, а не распада. Добро — все, что связывает людей: глубинные токи родства, пафос ответственности, самопожертвования и любовного притяжения. Зло — все, что разрушает, походя бездумно обрывает веками хранимые связи, крадет «овечку» из родимого стада, хватает что плохо лежит. Зло поверхностно и космополитично, зло — это неодолимая пошлость, лишающая жизнь вкуса и глубины. Но самое парадоксальное в фильме то, что именно воплощенное зло и является отцом ребенка.

Тут главное противоречие картины, тут происходит сшибка двух мифологических сюжетов, один из которых можно назвать структуро-, а другой — смыслообразующим. Все начало фильма, включая сцену грехопадения героини, когда она долго, как во сне, скользит вниз по обрыву при свете полной луны и, воспарив над землей (отчетливая цитата из Тарковского), отдается голосу соблазнителя, есть начало мифа о чудесном зачатии (от голоса, от лунного света, золотого дождя и т.п.). Вслед за тем начинается другой — смыслообразующий — сюжет о мытарствах будущей матери и спасении ребенка во чреве, о поисках любви, которая должна стать прибежищем и защитой для новой жизни. Этот, второй, сюжет завершается свадьбой Алика и Мамлакат — красочной кульминацией фильма, где впервые на экран в подлинных костюмах, танцах, гортанном пении и звуках бубна прорывается аутентичная фольклорная стихия. Однако первый сюжет также настоятельно требует своего завершения: настоящий отец должен в конце концов выйти на авансцену, и, чтобы освободить ему место, создатели фильма вынуждены отправить на тот свет любимого мужа и отца Мамлакат.

Герой Фоменко случайно (как и все, что происходит в фильме) появляется в городке, случайно Мамлакат слышит его рассказ о плохо привязанном быке. Она врывается в чайхану, и тут случайно летчик вспоминает ее и понимает, что скоро станет отцом. «Как честный человек» он предлагает девушке руку и сердце, но она в ответ выпускает в него обойму из нагана, после чего летчик от страха впадает в летаргический сон. Так он и висит у нее на шее, ни живой ни мертвый, ненавистным бременем, но когда Мамлакат вместе с Насреддином пытается увезти спящего недруга куда-нибудь подальше, весь город вдруг восстает и требует, чтобы она вышла за летчика замуж. Причем требует так настойчиво, что Мамлакат ничего не остается как залезть на крышу чайханы и, оторвавшись вместе с крышей, приводимой в движение вращением трех вентиляторов, улететь неизвестно куда. Ей и ее ребенку нет места на этой земле, где власть зла всеобъемлюща, где любовь обречена и где не может появиться новая жизнь. Для счастья нужна какая-то другая реальность — не от мира сего.

Финал с полетом на крыше был, по словам режиссера, вынужденным. Худойназаров задумывал нечто более грандиозное с гибелью всех персонажей и разрушением всего и вся. Оно и понятно: столкновение двух мифологических конструкций неизбежно должно было привести к аннигиляции и полному крушению экранного мира. Финальный наворот событий, необъяснимый с позиций обыденной логики, отражает глубинную логику мифа, точнее, последствия ее катастрофического нарушения. Миф о чудесном зачатии предполагает, что новая жизнь, то есть продолжение бытия, обусловлена свыше. То, что обладает порождающей силой, имеет власть над будущим, над порядком грядущего мироустройства. Если же такой властью располагает нечто, с любовью и жизнью принципиально несовместимое, возникает мифологический тупик, ситуация абсолютного неприятия наличной реальности.

И тут, выходя за рамки рассказанной в фильме истории, следует все-таки задаться вопросом: что же это за сила, которая царствует в настоящем, определяет и зачинает будущее, но внушает острую ненависть, отторжение и желание улететь от нее неведомо куда? Думается, это и есть остаточная власть империи, которая порушила естественные механизмы патриархального общества, безответственно извратила все человеческие связи, накрыла реальность пеленой космополитической пошлости и теперь висит камнем на шее ни жива ни мертва... Эта наличная реальность, уже просто потому что она есть, определяет и еще долго будет определять будущее несчастной родины-Мамлакат. Разом освободиться от власти этого морока — несбыточная мечта. Все вокруг настаивает на сохранении статус-кво, и порыв к более гармоничному миру ведет лишь к отрыву от всякой реальности вообще. Этот глухой, безвыходный пессимизм, осознание невозможности выбраться из тупика, в котором уже десять лет пребывает воюющая имперская окраина — многострадальная родина режиссера, — и есть, по-видимому, та исходная эмоция, которую он пытался упаковать в ворох блестящих трюков, скрыть за эффектными формулами чужого языка. Но внешняя эстетическая оболочка отслоилась, превратилась в пустой красивый фантом, в картонную ширму, за которой лишь с трудом угадывается тень подлинного, невысказанного страдания.

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

НИНА ЦЫРКУН

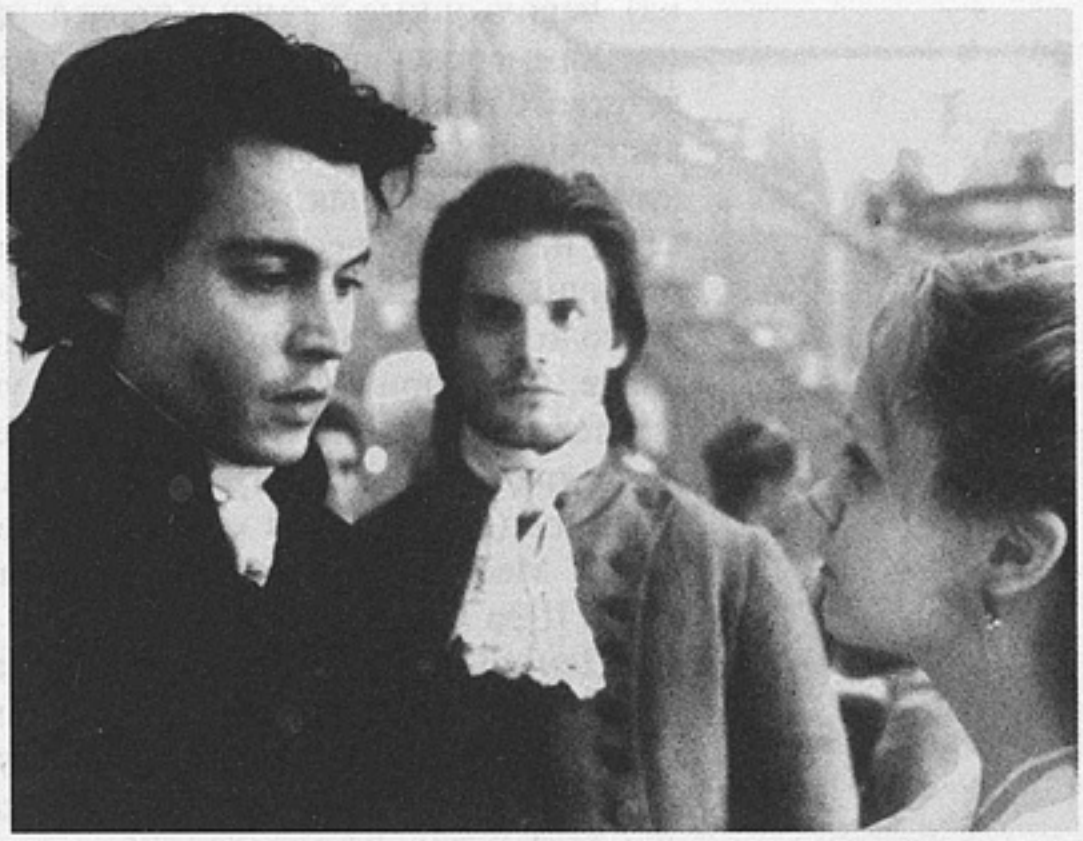
«Страною грез дремотных это было...»

Кто настоящий автор «Сонной лощины»?

От новеллы Вашингтона Ирвинга в фильме Тима Бёртона осталось, по сути дела, одно название.

Здесь все не так. Прежде всего — персонажи. Икабод Крейн превратился из скромного сельского учителя и церковного регента в столичного констебля. Практичная хитруша Катрина ван Тассель — в романтичную, готовую на самопожертвование деву. Зажиточный фермер Балт ван Тассель — в богатейшего горожанина. А его хлопотливая женушка — в мачеху Катрины, злую колдунью. Далее — тюльпанное дерево майора Андре сделалось «деревом мертвых», а бельмо старой рабочей лошади, на которой восседал Икабод, переместилось на глаз одного из отцов города. Вместо школьников, которых Икабод порол, не жалея розги, появился преданный ему сирота-тинэйджер Месбет. Но сокрушительней всего пострадал сюжет. Бедняга (именно так переводится с древнееврейского его имя) Икабод, под пером Ирвинга погибший от меча Всадника без головы, становится победителем всех врагов и получает руку Катрины.

Опять же и это не главное. Автор «Истории Нью-Йорка» считается первым американским романтиком. Романтиком, но американским. Мистический сюжет всегда получает у него вполне рациональное, прагматичное объяснение. Фильм от начала и до конца — страшная волшебная сказка. Это шестая (включая диснеевскую) экранизация новеллы, и авторы вместе с продюсером Фрэнсисом Копполой не назвали ее в духе моды (как сделал, к примеру, последний со своей экранизацией «Дракулы» Брэма Стокера) «Сонной лощиной Вашингтона Ирвинга». Это произведение «авторское», то есть произвольное, и каждый из создателей внес в него свою лепту. Прежде всего — сценарист Эндрю Кевин Уокер. Уо-



«Сонная лощина» ***(Sleepy Hollow)***
По одноименной новелле Вашингтона Ирвинга
Авторы сценария **Эндрю Кевин Уокер, Кевин Ягер**
Режиссер **Тим Бёртон**
Оператор **Эммануэл Любецки**
Художник **Рик Хейнрикс**
Композитор **Денни Элфман**
В ролях: **Джонни Депп, Кристина Риччи, Миранда Ричардсон, Майкл Гэмбон, Кристофер Уокен, Кристофер Ли, Марк Пикеринг и другие**
United International Pictures, Paramount Pictures
США
1999

кер — загребной моралист современного Голливуда. «Семь», «Игра», «Бойцовский клуб» — сценарии ко всем этим фильмам даже на фоне принципиально назидательного американского кино отличаются повышенной дидактичностью. (Между прочим, Уокер — уже, конечно, в порядке юмора, как же иначе, — использовал в «Лощине» прием из «Семи»: двойное убийство — женщины и ребенка, которого она вынашивает.) Переписывая Ирвинга, Уокер, следуя своему мифологизирующему драйву, превращает ординарного учителя, затерявшегося в окрестностях Сонной лощины, в победоносного Давида, давшего решительный бой Голиафу без головы.

Но вот что забавно. Когда сценарий переходит в руки режиссера, Джонни Депп изображает не ветхозаветного Давида, а мелкого буржуа. Довольно трусливого (Икабод, входя в пещеру лесной ведьмы, робко прячет тело нежирное за спиной своего юного добровольного помощника), верующего не в «высшие силы», а в могущество технического прогресса (он последний, кто поверил в существование таинственного безголового существа, а расследование намерен вести сугубо научным способом, вооружась набором увеличительных стекол), типичного «робинзона» эпохи наступающего «нового времени», которое ошибочно называет «новым миллениумом», путая с новым столетием (действие происходит в конце 1799 года). Для жителей глухой Сонной лощины, воистину погруженных в сомнамбулическую дрему, явление Икабода со всеми его прибамбасами сравнимо с атакой инопланетян-марсиан, зрителям же он не может не напомнить одержимого Эда Вуда из одноименного бёртоновского фильма. Но эти автоцитаты — не главные и не существенные. В интервью, опубликованном российским журналом Premiere, Тим Бёртон перечисляет (опять же не все) аллюзии «Сонной лощины», начиная с общей атмосферы, навеянной продукцией студии «Хаммер» с присущей ей «странной красотой хоррора», и далее такие, как участие легендарного Дракулы — Кристофера Ли (Бургомистр), сходство в рисунке роли Джонни Деппа с игрой Питера Кашинга в роли Франкенштейна, горящая мельница (с крыльями бёртоновской летучей мыши — Бэтмена), павильонные съемки и прочее, прочее.

Хаммеровские ужастики — это воспоминание Тима Бёртона о собственном детстве. Страшные сказки детства (а что может быть страшнее, скажем, натуралистических сказок братьев Гримм, в которых добро почти никогда не торжествует) и естественная жестокость самих детей как бы взаимно гасят друг друга; дети, наслушавшиеся таких сказок, вряд ли вырастают более жестокими или циничными, чем те, которым таких сказок не читали. Между тем Бёртону не позволили поместить на рекламном постере Всадника без головы на переднем плане, и его пришлось запихнуть в угол, а категорию фильму присвоили — R (зрители до 17 лет не допускаются). Дети, само собой, посмотрят кино на видео, но театральному прокату это сильно повредило. Хотя фильм изначально замысливался (в том числе) как детско-подростковый, а то зачем было бы вводить юного Месбета (Марк Пикеринг), изображающего смиренного Ватсона при своем Шерлоке Холмсе.

Цензурный комитет студии, назначая категорию, готов был на уступки при условии, что Бёртон вырежет из фильма все отрубленные головы и вернет голову самому Всаднику. Требование абсурдное — по ходу дела слетает голов не то девять, не то десять. То есть почти каждые десять минут по штуке. При этом кровь в фильме не льется, а головы, свершив изящный пируэт, отскакивают, точно ложась в предназначенное им место, словно бильярдные шары в лузу. Понятно, что все понарошку. История для юных «Гавов», которым обязательно надо «побояться». Хорошо делать это в изысканно снятых Эммануэлом Любецки английских ландшафтах, напоминающих пейзажи Гудзонской школы и малых голландцев — персонажи фильма только-только из Амстердама, и нравы, и порядки, и дома, и одежда у них голландские.

Фантастичность «хаммеровского» стиля конгениальна склонности к фантастике Бёртона, только на «Хаммере» это качество рождалось нечаянно, а в руках Бёртона — сознательно. Местные жители-англичане, обитающие неподалеку от студии Leavsden, смущенные подвешенными на кранах мощными прожекторами, сообщали в полицию о нашествии НЛО. В общем, полный «Марс атакует!». В результате возник некий «стилизованный натурализм» — комбинация насто-

ящих материалов и рисованных задников, рождающая живописный театральный эффект. Искусственность подчеркивается (как в «Кошмаре перед Рождеством» — фирменном фильме Бёртона), но и натуральность невероятна: в концу съемок в синтетическом лесу завелись настоящие насекомые, а стайка птиц вслед за сменой времён года (флэшбэк сражения, в котором Всаднику отсекли голову) перелетала из одного павильона в другой, где цвела вишня.

Сон, которым объята Лощина, кошмарен. Ощущение кошмара нагнетается прежде всего облачным мглистым небом, иллюзия которого создавалась укрепленными на потолке студии лампами, замаскированными дымами.

В эту сумрачную атмосферу естественно вписывается высокая худая фигура Джонни Деппа в длинном и узком черном камзоле с отсвечивающей шелковой подкладкой. Именно Депп — нарочитой серьезностью и сосредоточенностью — вносит в фильм ту точную долю иронии, которая делает «Сонную лощину» не триллером, а черной комедией. С той минуты, как его Икабод в присутствии отцов города нацепляет на себя разнообразные стеклышки в оправах, мы понимаем, что бояться не надо. И не важно, сколько уже отрублено голов и сколько будет отрублено дальше.

Присутствие в картине Кристины Риччи держит интригу. Благодаря шлейфу ролей Кристины, ее Катрина с самого начала попадает в число главных подозреваемых, и не сразу начинаешь признавать этот ангельский облик героини немого кино, почти гриффитовской — еще один омаж режиссера, влюбленного в кино, ненавязчиво представившего свой дар по случаю конца его, кинематографа, века.

Впрочем, и Риччи, и Депп, и в первую очередь сам Тим Бёртон навлекли на себя немало критических стрел. Фильм упрекали в поверхностности, невыстроенности сюжета и, главное, в бессмысленности. Зачем, мол, ради чего вся эта затея? Отвечая на этот вопрос, можно громоздить концептуальные догадки на догадках: красиво, к примеру, порассуждать о столкновении безголового зла с теми, у кого была голова на плечах. Но достаточно сказать, что «Сонная лощина» — это прелестное царство фантазии, в которое сладостно погрузиться, вырвавшись из свинцовых мерзостей жизни.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Догоняйте «Лолу»

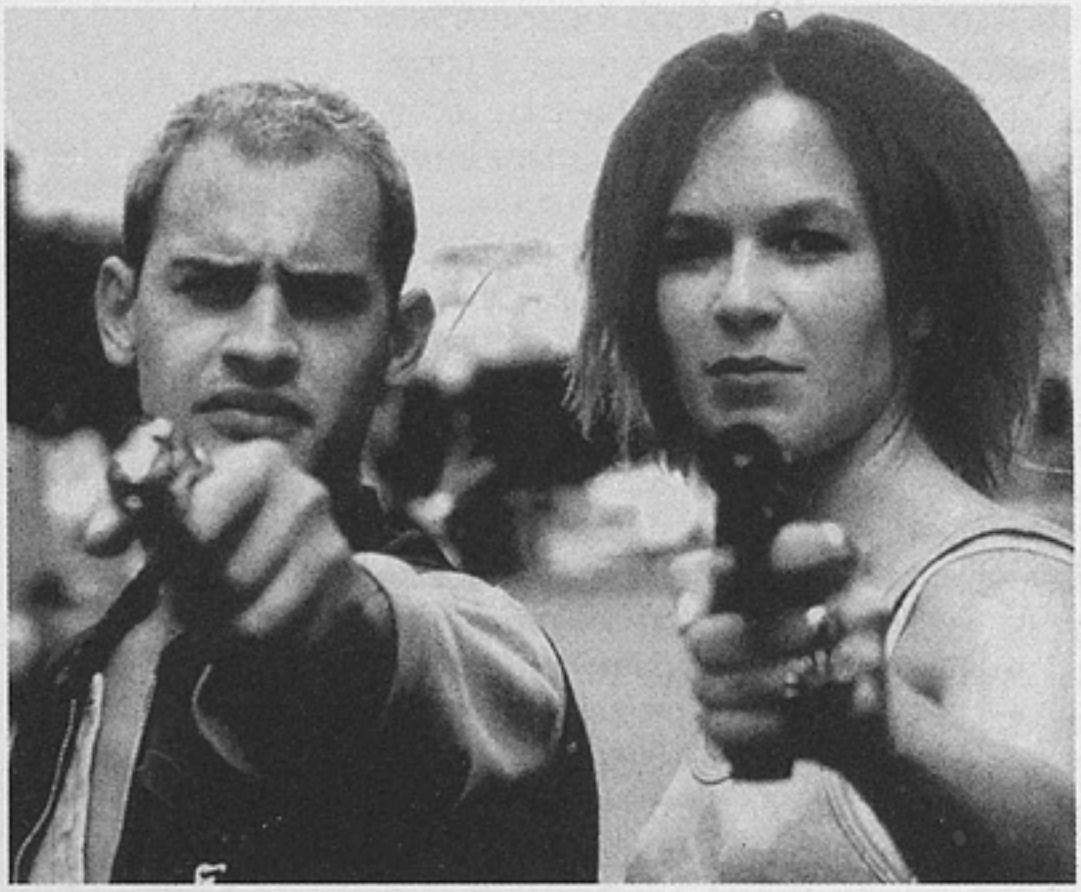
Задолго до премьеры в кинотеатрах «Лола» выплыла на пиратском видеорынке под маркой «культовое кино».

Этот претенциозный эпитет в отношении картины Тома Тиквера вначале воспринимался как рекламный трюк. Однако довольно скоро появились основания отнестись серьезно к культовому статусу «Лолы», немедленно растиражированному апологетами фильма.

На мой взгляд, «Лола» вошла в нашу плоть и кровь гораздо естественней, чем «Криминальное чтиво» и «Твин Пикс». И не только потому, что этот фильм — явление европейское, а значит, и более тесно с нами связанное. В России можно сотворить кумира из «Лолы» главным образом потому, что здесь определенно сформировались те самые зрители и художники, которые могут воспринимать этот культ адекватно.

По самому распространенному определению «Лола» — яркий динамичный боевик, достаточно рациональный и расчетливый. В картине представлена, по сути, одна экстремальная ситуация, в которую вовлечена молодая пара — Лола и Манни, но разыгрываются три разных варианта ее разрешения. Все три варианта укладываются в четкие временные рамки, за которые автор не вправе выходить.

Немецкий рационализм и пунктуальность оказывают неоценимую службу в этом расчете, в желании и способности автора подчинить свою фантазию жестким правилам. Та же «немецкость», благодаря которой режиссер добровольно отказывается от авторства в пользу принятых им правил, работает на культовый характер фильма. В нем слишком мало субъективного, авторского взгляда на происходящее, который мог бы вступить в конфликт с массовым восприятием. Для пассивного зрителя это авторское квазиотсутствие в боевике воспринимается как норма. Для творче-



«Беги, Лола, беги» ***(Lola rennt)***
Автор сценария и режиссер **Том Тиквер**
Оператор **Франк Гриэб**
Художник **Андреас Штрейтмюллер**
Композиторы **Том Тиквер, Джонни Климек, Рейнхольд Хейль**
В ролях: **Франка Потенте, Мориц Блейбтрей, Герберт Кнауп**
X–Film Creative Pool
Германия
1998

ски мыслящего — как сознательный авторский ход, как иллюзия. Но тем и другим это нравится. Ведь автор жертвует собой ради правил — правил кинематографической игры, которая представляет собой кальку компьютерной игрушки.

Четкий ритм и монтаж, отслеживающие и отсчитывающие каждую секунду (своеобразные счетчики кинематографической интерактивной игры), позаимствованы напрямую у канала MTV. Использование языка музыкального видео осуществляется с позиций все той же немецкой рациональности — не ради модного выверта или эпатажа, а для адекватности зрительского восприятия.

Компьютерная игра на экране противится привычному языку кино. Традиционный способ изложения — длинные или короткие планы, тревеллинги, диафрагмы, собранные на привычном монтажном столе, выглядели бы в «Лоле» полнейшей архаикой. Если бы все три варианта двадцатиминутного сюжета — попытки Лолы добраться из пункта «А» в пункт «Б» и по пути раздобыть большую сумму денег для Манни — не были выстроены в соответствии с тщательным электронным видеомонтажом, они непременно отличались бы один от другого. Подобная неточность, пусть на сотую долю секунды, нарушила бы все правила экранной компьютерной игры, что недопустимо.

Делай подобный фильм французы, испанцы или бразильцы, они, несомненно, внесли бы в отрегулированный мир виртуально-компьютерной киноигры свои ментальные коррективы. Скорее всего не удержались бы и привнесли в жесткую структуру фильма элемент некоей стихийности. Французы добавили бы в историю чувственный момент, испанцы не обошлись бы без эротики, американцы (пусть даже и «независимые») не поскупились бы на пару-тройку дополнительных эффектных аттракционов. В любом случае акцент сместился бы, и мы вряд ли имели бы возможность наблюдать кровную связь «Лолы» со структурой компьютерной игрушки и модной стилистикой «эмтивишного» телевидения в столь чистом виде.

Именно компьютерный молодежный стиль вывел «Лолу» в разряд новаторских культовых фильмов. Кинематограф наконец-то обрел творение, наиболее адекватное современному клиповому сознанию, где всё на месте и не к чему придраться. Не нужно иметь семь пядей во лбу, чтобы постичь эту хитроумную головоломку, дающую к тому же повод порассуждать на темы судьбы, рока, случайного и преднамеренного. Так же как и открыто признать, что Лола и Манни — это никакие не реальные люди, а самые настоящие компьютерные человечки. У них даже имена под стать компьютерным nick-names — уменьшенным до трех-четырех букв.

Культ из «Лолы» сегодня делают во всем мире. Даже в Америке, где довольно ревностно и несколько надменно принимают сюрпризы из Европы, «Лола» сумела произвести фурор. Не кассовый коммерческий бум, а бум в сознании молодых американцев, которые не упустили возможность с помощью Интернета воздать должное фильму Тома Тиквера. Десятки персональных сайтов, посвященных одной только «Лоле», — вот подтверждение ее культового статуса. Ни одна другая из нашумевших неанглоязычных картин (вроде «Добермана») не удостоилась за океаном такой бурной реакции.

Не приходится удивляться успеху «Лолы» и у нас. Культ вокруг фильма в России впервые воспринимается как вещь полноценная, осознанная и неподражательная. Просто сформировалось поколение, буквально воспитанное на всех тех новациях, которые предлагает «Лола». Она вводит в кинематографический обиход уникальный язык компьютерных программ и видео, без чего себя не мыслит «продвинутая» молодежь.

«Лола» предлагает рассуждать на вечные темы, разрешать человеческие конфликты и вскрывать парадоксы бытия, делать все то же самое, что и «большое папино» кино, но не вдаваясь при этом в психологию и рефлексию. Это очень импонирует новой ментальности. Вот почему молодежь готова объявить «Лолу» своим манифестом. Если в России среди художников найдутся такие, которые решатся пойти по следам «Лолы», они будут иметь гораздо больше шансов на успех, чем их предшественники тарантиноманы. Они не станут превращать свои серьезные проекты в провинциальные пародии. Им будет легче, пользуясь открытиями и находками Тиквера, сохранять свою индивидуальность и стиль — ведь язык «Лолы» заложен и в их подсознании.

Возможно, появление фильма «Беги, Лола, беги» — это первое интеллектуальное проявление «бархатной революции», заявившей о себе в середине 90-х годов в голливудской киноиндустрии и достигшей апогея в киберпанковской «Матрице». Не вдаваясь в подробности, поясню, что этот негласный переворот в кино берет начало в сфере высоких технологий, которые свели почти на нет логику повествовательных жанров и превратили кинематограф в сплошной парад аттракционов.

Если еще совсем недавно публика наряду с техническими наворотами и эффектами требовала хотя бы элементарно ясного сюжета, то в настоящий момент она вполне готова внимать почти абстрактному зрелищу, смысл которого порой попросту недоступен из-за смазанных и перепутанных (нарочно!) причинно-следственных связей в изложении истории. Посмотрите «Матрицу» или «Призрак дома на холме», чтобы ощутить, каким авангардным кажется сегодня американский кинематограф, отказавшийся от элементарной психологии и внятного повествования в пользу одних только визуальных образов и спецэффектов. Это почти кайф: смотреть завороженно на экран и при этом ровным счетом ничего не смыслить в сюжете — то ли в силу излишней закодированности текста, то ли просто из-за почти полного его отсутствия.

Как ни странно, но интеллектуальная «Лола» выглядит на фоне иных компьютерных блокбастеров более доступной и безыскусной — в ней четко очерчен сюжет, хотя и она является частью одного техноявления — депсихологизации.

Посмотрите, какое решение получает тема судьбы и случая, именно та виртуальная мистика, которая вызвала у сторонников «Лолы» наибольшие восторги. Три версии одного и то же события были восприняты как некое откровение, хотя задолго до Тома Тиквера Кшиштоф Кесьлёвский успел снять свой классический «Случай» и гениальную «Двойную жизнь Вероники» — фильмы о том, что миром правит провидение.

При желании можно вспомнить еще ряд фильмов, прямых или косвенных предшественников «Лолы». Например, американская комедия «День сурка», в которой герой Билла Мюррея по злой иронии судьбы проживает вновь и вновь один и тот же день, британский фильм «Осторожно, двери закрываются», где режиссер Питер Хоуитт предлагает два варианта развития событий в жизни героини Гвинет Пэлтроу.

Не стану сейчас сравнивать молодежный фильм Тиквера и мудрые картины Кесьлёвского. Однако одну закономерность, возможно, нечаянную, я хотел бы отметить. Речь идет о тотальной дедраматизации экрана. Если «Лолу» рассматривать как новаторский фильм, знаменующий новое киномышление, то работы Кесьлёвского (в особенности «Двойную жизнь Вероники») можно представить как новаторские произведения, воплощающие венценосный конец эпохи драматического киноискусства. После магических фильмов Кесьлёвского меркнет практически любая новая попытка переложения философских, религиозных и метафизических концепций на привычный классический язык драматического кино. Он достиг психологического и визуального совершенства при обращении к смутным, неопределенным материям, лишенным телесных оболочек. Этот психологический perfection сродни божественному озарению, вступлению человека на заветную для всякого смертного территорию. Недаром по завершении трилогии «Три цвета», самого знаменитого своего творения (но уступающего, на мой взгляд, «Двойной жизни»), польский мастер официально объявил об уходе из кинематографа. Можно даже усматривать некую мистическую подоплеку и в его смерти, последовавшей в скором времени после этого. Так или иначе, но я склонен думать, что со смертью Кесьлёвского экзистенциальному психологизму пластических образов и живописных символов пришел конец.

Но это вовсе не означает, что европейский кинематограф, всегда славящийся своим интеллектуальным потенциалом, обязан погибнуть. Нет, он просто пробивает новое русло. Возможно, оно будет выглядеть беднее и мельче прежнего, но только на начальном этапе.

«Лоле», похоже, этот этап приходится открывать. Она и ориентирована на будущее, на поколение, которое решает все те же вековечные экзистенциальные вопросы, но предпочитает разрешать их с помощью компьютерных игру-

шек, на языке поверхностной, но всеобъемлющей информации. Вступая в таинственные зоны нашего бытия, где Кшиштоф Кесьлёвский выворачивал бы душу наизнанку и требовал бы того же от своего зрителя, Том Тиквер апеллирует лишь к азарту и любопытству. Он ловит истинный кайф, когда отвлекается от основной линии Лолы, чтобы представить с помощью серии стоп-кадров варианты дальнейшей жизни случайных прохожих. Любое наше перемещение в пространстве, случайное столкновение с незнакомцем, даже ситуация, когда мы просто проходим мимо кого-то, — все эти встречи и расставания в долю секунды влияют на нашу дальнейшую жизнь, хотим мы этого или нет. Эта мысль воплощается в «Лоле» в серии эпизодов, которые повторяются во всех трех версиях. Женщина с коляской, парень на велосипеде и т.д. — каждый из этих примеров представляет собой шесть вариаций на тему случайной встречи. Причем каждая из шести встреч еще имеет и шесть конкретных последствий. В одном случае женщина с коляской попадает за решетку, в другом — выигрывает в лотерею, в третьем — обращается к Богу. Метаморфозы происходят и с парнем на велосипеде. Эти короткие отступления в сторону от линии Лолы, конечно же, не наполнены психологической глубиной, но они избыточно информативны. В них воплощается принцип Интернета с его россыпью информационных подробностей и самых разнообразных, подчас абсолютно бесполезных и отвлекающих ссылок, по ходу дела дополняющих и обогащающих представления пользователя об искомом предмете.

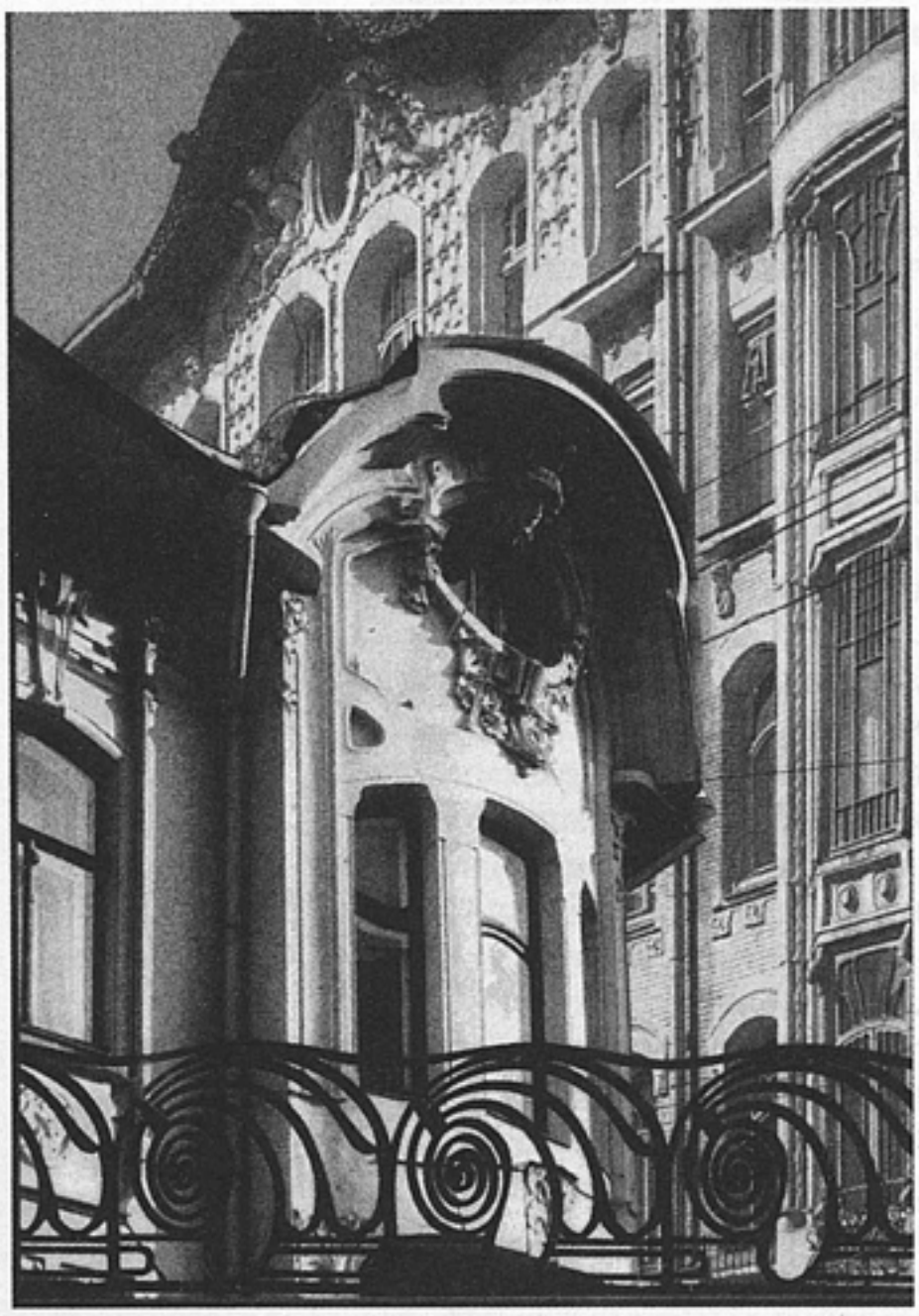
Кстати, события «Лолы» лучше так и трактовать — с позиций пользователя Интернета. В этом случае простор для толкований открывается попросту бездонный. Широта возможностей, где любая фоновая мелочь облекается вполне конкретным смыслом, возможно, мало что ценного добавит к центральной идее фильма, но, с другой стороны, она создает полную иллюзию многозначности и умысла, скрытого за всем происходящим на экране. Очень удобная и комфортная вещь эта интерактивная игра, которую затевает со своими зрителями Том Тиквер. Он предлагает им выискивать бесконечные смысловые значения во всем, что попадается под руку. Эти смыслы выходят за рамки сюжета о бегущей Лоле и сообщают дополнительную информацию как о персонажах, так и о самих создателях. Красный цвет Лолиных волос, ее пронзительный крик, бритая голова Ронни (того самого босса, кому Манни должен злосчастную сумму денег) и нескончаемые детали и педали — все имеет свое объяснение. Тот, кто подберет ко всему ключ, станет победителем. Только сделать это — как со всякой виртуальной игрушкой — практически невозможно. Количество таких трактовок восходит к бесконечности. И эта бесконечность притягивает к «Лоле» и делает ее еще более привлекательной в глазах каждого, кто принимает условия игры, придуманные Томом Тиквером.

Идеальный, исчерпывающий разбор «Лолы» уже невозможен в тексте журнальной статьи — ему самое место на экране, в рамках программы MTV «Музыкальное чтиво». (Есть такая прикольная программа, где по ходу развития музыкального клипа на экране то тут, то там всплывают ссылки, объясняющие подробности создания визуальной картинки и предлагающие совершенно маргинальную, но крайне забавную ассоциативную информацию.) И в этом тоже революционность фильма Тиквера — культового кинотворения на рубеже тысячелетий.

Хорошо это или плохо, что «Лола», по сути, порывает с прошлым опытом кинематографа и черпает вдохновение в компьютерных технологиях? У меня нет однозначного ответа. Зато я знаю одно: детей синематек (в образе французской «новой волны») сменило поколение детей видеотек (Квентин Тарантино). Теперь вышли на сцену дети виртуального компьютерного интерактива. Генерация, которая со временем даст России новое кино. Будет ли это кино хорошим — наперед сказать трудно. Само понятие «хорошее кино» к тому времени изменится.

ЛЕВ РОШАЛЬ

От модерна до ноктюрна



«Московский модерн»
Автор сценария и режиссер **А.Герасимов**
Оператор **В.Колюшев**
«Кварт»
Россия
1999

Полнометражный, почти часовой фильм Андрея Герасимова «Московский модерн» легко и даже с полным основанием можно отнести к научно-популярной ветви кинематографа. Ничего особо удивительного в том нет, если иметь в виду, что режиссер и прежде снимал прекрасные, умные, обстоятельные картины в этом жанре. Удивительно иное: сам факт появления фильма подобного жанра. Ибо эта ветвь неигрового кино нынче у нас, к сожалению, верно, но отнюдь не медленно, скорее наоборот, довольно стремительно усыхает.

Экранный рассказ о тех, кто на стыке XIX — XX веков воздвигал новую, по многим параметрам уникальную Москву. О зодчих, о которых мы, нынешние, малообразованные в данной области зрители, практически ничего не знаем. Ну разве что некую малость о Федоре Осиповиче Шехтеле. Его уж как-то совсем не с руки было задвинуть в тень — слишком крупна фигура.

А может, дело еще и в том, что один из самых выдающихся шедевров Шехтеля, особняк Рябушинского на Малой Никитской, был отдан под жилье великому пролетарскому писателю, навсегда вернувшемуся домой из сказочной Италии. Соединение его имени с именем зодчего давало некую индульгенцию на память о строителе. Или шехтелевский же МХАТ, ставший официальным театром страны Советов. Тоже индульгенция. Или чудо-игрушка — Ярославский вокзал. Сам вокзал, стальные рельсы, вздохи, свистки локомотивов, громыхание вагонов — все это близко рабочему классу. В общем, Шехтель далеко, конечно, не свой (не говоря уж о фамилии). А все же как бы и не совсем не свой.

Что же до остальных, а их, оказывается, целая славная когорта, то все они не иначе как сумеречные декаденты. Буржуазные художественные извращенцы. И что уж совсем ужасно, как приговор к высшей мере, — у них «искусство для искусства»! А потому кто сегодня знает Соловьева, Гиппиуса, Зеленко, Валькота, Воскресенского, Гельриха или Кекушева, о которых столь любовно и подробно рассказывает автор, а последнего по смелости и оригинальности числит сразу вслед за Шехтелем?..

В таком возвращении имен — нравственный стержень фильма.

И все же не это, пожалуй, главное. Вернее, не только это.

При всей фактической насыщенности картины, при всем стремлении Герасимова толково, но без всякой дидактики объяснить своеоб-

---

Продолжаем разговор о фильмах Екатеринбургского Открытого фестиваля неигрового кино «Россия»-99. Начало см.: «Искусство кино», 2000, № 5.

разие, отличительные черты модерна как особого архитектурного стиля Серебряного века русской культуры, вбирающего в себя попутно очень многое — от новаторской живописи и скульптуры до изящества комнатного дизайна или фасадного декора, до моды платья, мебели или до такой вроде бы малости, как виньетки и шрифты театральных программок, — при всем стремлении еще и раскрыть некоторые исторические закономерности возникновения модерна (Абрамцевская школа), при всем этом фильм *поэтичен*.

Потому что режиссером вместе с оператором В.Колюшевым чуть ли не в каждом кадре снята *неописуемая* красота. Я выделил слово «неописуемая» с позиции прямого смысла — описать это невозможно. Это можно лишь увидеть. А еще лучше — внимательно рассмотреть. И здесь фильм делает свое дело. Ибо снят он блистательно. С точно выбранными ракурсами. С точно рассчитанной световой и цветовой гаммой. Камера схватывает и передает оригинальность общей композиции зданий и фасадов. Разнообразный абрис окон и дверей. Неповторимый ход лестничных ступеней и резных деревянных перил. Живописное убранство внутри и художественную мозаику картин, вынесенных на стены домов, — вернисажи улиц и переулков. И при участии гениев: Врубель, Васнецов...

Нет мелочей, каждая дверная ручка — искусный шедевр. Все рукоремесло. Штучное изделие. Ни единого повторения при всем решительном единстве избранного стиля. Спутать ни с чем невозможно.

Да, именно — искусство для искусства.

Но, в свою очередь, искусство для людей. Для озабоченно спешащих прохожих. Для облагораживания красотой будничной жизни обывателей.

Важнейшая особенность картины в том, что заставляет нас, вечно торопящихся неизвестно куда, поднять голову. Застыть хотя бы на миг в наше сумрачное, ворчливое время перед действительным волшебством. Тем более что это не так уж и трудно. Фильм по причине все той же обстоятельности демонстрирует нам поразительные частные особняки, доходные дома с «рыцарями» и эркерами, деловые здания (банки, вокзалы, фабрики, типографии) тех лет, в обилии рассыпанные по Москве. Надо только не полениться задрать голову. А задрав, только диву и даешься, откуда у «новых русских» той поры, у воротил, толстосумов, денежных мешков, едва вышедших из довольно темной, замкнутой купеческой среды, у всех этих Третьяковых, Алексеевых, Леонтьевых, Морозовых, Мамонтовых, Рябушинских, Бахрушиных, Щукиных, о которых тоже идет речь в картине, был такой изумительный нюх на истинное искусство? Да к тому же на новое, нарождающееся.

И тут мы подходим к еще одному существеннейшему свойству герасимовской ленты.

По материалу и теме она исторична.

А по сквозному генеральному смыслу в высшей, на мой взгляд, степени современна.

Так уж образовалось, что в силу целого ряда общественных и социальных причин конец века во многом совпал с его началом. Снова «новые русские». И столичный строительный бум. «Любимый город» стремится к обновлению: в бесчисленных постройках, перепланировках, освещении и подсветках. Но при всем том может ли «любимый город» спать спокойно?..

Когда я с удовольствием смотрел фильм Герасимова, мне вспомнился и другой фильм — «Московский ноктюрн» Геннадия Городнего, показанный недавно на многих фестивалях. Сделан он иначе. Практически на чистой пластике, подчеркивающей образную, притчевую суть поэтического повествования. В картине оператором А.Долгиным виртуозно, даже, может, с некоторым излишеством снята пустынная ночная современная Москва. С огненным острым следом изредка пролетающих авто. С высвеченными новыми зданиями из голубоватого или бежевого стекла и с обязательной (обратили ли вы внимание?) на любом новом сооружении пирамидой — кажется, это единственный признак некоего таинственного новейшего архитектурного стиля.

От этого сверкающего в ночи лакированного города невольно веет холодком неуюта. В мрачноватом небе фильма выныривает из тревожно летящих облаков ледяной голубизны диск луны. За стеклом подвешенной витрины вращаются в ночной пустоте города две странные женские головки с телефонной трубкой у уха (реклама сотовой связи). Горят гигантские, какие-то совершенно безразличные к истинной жизни спящих горожан табло зарубежных фирм. На темной площади замер еще не открытый, укутанный, будто от зябкости, во что-то белое, как в саван, памятник Достоевскому. И, рефренно повторяясь, возникает черным силуэтом церетелиевское петровское «идолище».

Если же к этому добавить, что за кадром тихим проговором почти все время

звучат строки «Медного всадника», то станет очевидной смысловая направленность фильма. Не знаю, известно ли авторам, что в переводе «ноктюрн» означает «вечерний», «ночной». Но в любом случае слово поставлено в название точно. Ибо «ночь» здесь не только время действия, но в определенной мере — его суть.

С этим можно соглашаться или нет. Однако вряд ли стоит сомневаться в том, что при всей схожести ситуации начала и конца века нынешние «новые русские» — и те, что осуществляют административную власть, и те денежные «тузы», что ворвались в современный строительный бум, — все-таки не совсем похожи на «новых русских» прежней эпохи. Да ведь и все мы теперь уже тоже новые русские. И чего среди прочего нам всем сейчас недостает, в отличие от предшественников, так это того самого нюха, заменяемого, увы, безвкусием. Если не сказать острее — бескультурьем.

В том — наша драма. И одна из ее причин, возможно, как раз в многолетнем битье палками по нашим головушкам за один лишь намек на мысль об «искусстве для искусства». А оказывается-то, какое пиршество духовности! Какая сладостность художественных постижений!

Где же для нас выход?

Может быть, в том, чтобы нынешним «новым русским» что-то самое важное взять взаем у старых «новых русских»? Нет, не архитектурный стиль, разумеется. Но — принципы подхода.

Вернуться назад, чтобы затем стремительно рвануть вперед.

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ

Пребудем

Из глубины ущелья сочится, выползает туман, шуршат капли по войлочным стенам дряхлых жилищ, в кустарнике на дальнем склоне взвиваются и глохнут в тумане, перекликаются женские голоса...

Туман съедает очертания хижин, растаяли в нем силуэты коров, мокрое молчание забивает уши.

— Туман, туман, — печалится старая женщина, неподвижно врастающая в серые хлопья. — Все мы умрем...

Почему такое горе и такая тоска? И такой покой... Только эхо голосов слышно...

Это восточный фильм — и какой же Восток без философического фатализма?

Ну да, умрем... А может быть, и не умрем, а вот так растворимся в вечном покое гор? И не уйдем, а пребудем?..

Картина Орзу Шарипова покойна, как вечность. В ней нет фабулы. Все догмы завлекательности или саспенса в ней отринуты. Да и происходит ли что в ней?

...Мальчишки кидают друг в друга камнями, оскалились собаки, тоже разделившиеся на два лагеря.

...Уходят за дровами в горы гуськом женщины в длинных цветастых халатах и возвращаются с тяжелыми шершавыми коричневыми стволами деревьев на хрупких плечах.

...В багровых отблесках очага белеют в котлах, проглядывают сквозь пар и мглу круги сыра, распластываются на поддонах.

...Старухи варят сыры, или вяжут носки, или плетут коврики.

...Драные шалаши, коза-кормилица, сломавшая ногу, осиротевшие козлята.

«Сладкая родина»
Автор сценария и режиссер **О.Шарипов**
Оператор **Г.Дзалаев**
«Таджикфильм»
Таджикистан
1999

Изборожденные морщинами лица, руки в набухших венах.

...Тонкие девочки в тюбетейках расправляют одеяла на мокрых крышах.

Лето в горах Таджикистана. Старые и малые выбрались, как каждый год, на выпасы скота, на «летовку». Мужчин нет — не царское это дело.

И всюду хлюпает, журчит, плещет вода — дождь, туман.

А называется фильм — «Сладкая родина».

И нет тут, пожалуй, никакого парадокса. Обаяние родного очага возникает именно из трудной повседневности, из этих неспешных ритмов вечного противостояния судьбе. Почему эти женщины не теряют своих беззубых улыбок? Почему сквозь их короткие рассказы о молодости, о несложившейся любви, о подступающей старости прорывается неистребимая жизнерадостность?.. Никто не дает ответа — разве что горные дали, зелень озера, голоса на облачных склонах, глухие громы подступающей грозы... И редко возникающая музыка, даже не музыка, а напев и отзвук непонятных здесь, в отрогах Памира, колоколов.

Та деликатность, с которой режиссер сплетает узор своего фильма, сродни почтительности, с которой он, молодой человек, расспрашивает (неизменно оставаясь за кадром) хозяек этого «табора». Он не пытает их догадками о смысле жизни, а вежливо интересуется вроде бы бытом.

А рождается в итоге философия жизни.

Первый фильм Орзу Шарипова, по сути, говорил (пожалуй, пел!) о том же. И назывался емко — «Корни». Режиссер не оторвался от корней, с московских Высших курсов вернулся в Таджикистан в самые тяжелые годы войны и разрухи. Трудно даже представить, в каких условиях делается сегодня таджикское кино, прорехи во всем. Орзу — один из немногих, кто держится, за спиной у него уже четыре работы.

И всего важнее, как ощущается в них рост личности — от псевдовосточной выспренности к мужественной, истинно поэтической сдержанности.

— Э-э, родина всегда сладкая, — вздыхая, роняет старуха, и пальцы ее перебирают нити вечной пряжи.

Не этим ли занимались Парки в совсем иных краях нашей грустной и счастливой планеты или в безднах над ней?

...Ну и что же, что всех нас поглотит туман вечности?.. До этого нам суждено увидеть прекрасный мир, в который вглядывается с надеждой стройная девочка в красном платье.

В последнем кадре фильма.

ТАТЬЯНА МОСКВИНА-ЯЩЕНКО

Послесловие к мифу

ФЕСТИВАЛЬ НЕИГРОВОГО КИНО РОССИЯ

Когда у власти не хватает аргументов, она начинает втягивать в политику детей...

Ирина Снежинская. Из выступления на фестивальной пресс-конференции

«Без героя»
Автор сценария **Л.Сонин**
Режиссер **И.Снежинская**
Операторы **Е.Цигель, А.Алексеев**
Свердловская государственная телерадиокомпания
Россия
1999

Фильм «Без героя» Ирины Снежинской, с одной стороны, вполне традиционен, повествователен, тематичен. С другой — выстроен так, что подвергает сомнению всякое звучащее в нем высказывание, идею, факт. В центре внимания режиссера — знакомая до слез история. Она настолько срослась с жизнью, что уже невозможно отделить, где быль, где вымысел. Речь идет о подвиге пионера-героя Павлика Морозова, вступившего в 30-е годы в смертельную борьбу за новую жизнь со своими родственниками — отцом, дедом, бабкой, братом

Данилкой, злостными кулаками и вредителями. «Родные по крови, враги по классу», — так скажет диктор в старом фильме, посвященном подвигу Павлика Морозова.

Любопытен тот факт, что на третьем фестивале архивного кино «Белые Столбы»-98 была показана «Танька-трактирщица» Бориса Светозарова, вызвавшая острую газетную полемику в 1929 году. Бесхитростный фильм о судьбе падчерицы трактирщика-кулака Таньки был назван лучшей картиной сезона, обогнавшей в прокате «Потомка Чингисхана», «Арсенал», «Новый Вавилон» и «Каторгу». В ленте Бориса Светозарова, в результате скандала вокруг картины уволенного с работы, за несколько лет до событий с Павликом Морозовым в деревне Герасимовка был предложен сюжет: кулак-отчим подговаривает местного хулигана убить молодого учителя, а Танька, подслушав разговор, разоблачает врагов и вступает в ряды пионеров. «Вечерняя Москва» от 19 сентября 1929 года писала: «Вопрос о месте и значении в нашей кинематографии такой фильмы, как «Танька-трактирщица», продолжает быть предметом жарких споров и дискуссий. После просмотра этой картины в Доме печати была вынесена резолюция, в которой отмечается, что «Танька-трактирщица», не являясь вехой на пути формальных изысканий, в то же время представляет собой несомненное орудие сплочения масс вокруг лозунгов и задач коммунистической партии. Картина не только доходит до широкой массы зрителей, но и подымает ее на организацию отпора кулаку, на борьбу за ребенка, задыхающегося в застенках мелкособственнической семьи».

Возможно, пионерская история Павлика Морозова, случившаяся в 1932 году в уральской глуши, к середине 30-х вполне вписалась в уже сложившийся стереотип. Она явно отвечала ожиданиям людей, строивших новое общество. Люди эти сами по себе во многом были детьми, но не всегда добрыми. Подвигу Павлика были посвящены песни, книги, пьесы, фильмы, его именем были названы если не пароходы, то колхозы. Одну такую песню в фильме «Без героя» поют два деда, автор слов и автор музыки, волнуясь, перебивая друг друга, уточняя слова: «В таежном селе (или — в тревожном краю?), где березы, раздольно шумят на ветру, жил мальчик Павлуша Морозов, надежный товарищ и друг...» Эту же песню чистыми голосами подхватывают участники детского областного слета пионеров из хроники 70-х.

Ирина Снежинская спустя семьдесят лет задает, казалось бы, простой вопрос: кто же все-таки убил пионера Павлика Морозова? А главное: каково оно, житие без героя? Правильное ли? Праведное? Сценарий фильма-расследования лежал три года. Попытка проникнуть в архивы мало что дала. Записки мальчика с доносом на отца режиссер не обнаружила. Да и само дело до сих пор находится в закрытых фондах. Оставалось ехать в деревню Герасимовка, где живут старожилы, выходцы из Белоруссии.

Фильм открывается кадрами пустого постамента в Парке имени Павлика Морозова в Екатеринбурге, на гранитную глыбу которого небрежно брошены одежды современных подростков, расположившихся вокруг. Сам памятник бесследно исчез. Он остался лишь в черно-белых кадрах старого фильма о Павлике Морозове, которые продолжают повествование сразу же после заглавного титра фильма «Без героя» и представляют собой второй пролог к повествованию. Тот фильм начинался с титра: «Посвящается подвигу юного героя Павлика Морозова».

Действие «Без героя» разворачивается в двух исторических пластах — советском и постсоветском. Репортажные куски, снятые ручной камерой, интервью с односельчанами, родственниками, однокашниками героя рифмуются с кадрами хроники и создают удивительную атмосферу длящегося времени. Павлику, останься он в живых, сейчас исполнилось бы восемьдесят с небольшим. Фильм тщательно изучает идеологический миф с разных точек зрения.

Старшее поколение по-прежнему придерживается официальной версии: «Убили дедушка с бабушкой да брат Данилка». Именно так, ласково: «дедушка с бабушкой». Именно у них заезжий милиционер Иван (он же энкавэдэшник и дальний родственник убитого и убийц) нашел за иконой окровавленный нож и замоченное окровавленное белье в сенцах. Аргументы весьма убедительны: «Их и посадили, и высшие меры всем дали». Старики весьма критично относятся к современной версии давних событий, опубликованной в уральской газете. Из нее

следует, что не обошлось в этой истории без участия НКВД. «Не верьтя-я, не верьтя-я, я прошу вас убедительно, не верьтя никому. А верьтя мне, — протяжно настаивает однокашник Павлика. — Я с Павликом четыре года за одной партой сидел». Подсевшая на скамеечку старушка тут же вступает в разговор: «Что он тут вам врет?»

Свой комментарий гибели Павлика Морозова предлагает милая средних лет женщина, заведующая районным отделом культуры. Она проводит своеобразную экскурсию по памятным местам Герасимовки. Вместе с заведующей местным музеем Павлика Морозова они сиротливо оглядывают пустые помещения деревянного дома, некогда, судя по кадрам хроники, полного жизни. Эта умная, тонкая, искренняя женщина, в наши дни больше, к сожалению, занятая коровой, чем культурой, приводит зрителя в то таежное, болотистое место, где, по словам очевидцев, было найдено тело Павлика. Там до настоящего времени стоит за железной оградкой казенный памятник с красной звездой, у подножия которого лежат цветы.

Непосредственный, сочувственный комментарий заведующей отделом культуры, пожалуй, является камертоном фильма и всей истории. Безымянная героиня не повторяет заученные некогда фразы, она их переживает как личную реальность, подвергая сомнению лишь мотивы убийства и не проясненные до конца обстоятельства: «Совсем болотистое место... Недалеко бежал. Маленький... по болоту. Говорят, отец Павлика очень любил... Сейчас сколько родителей плохих! А ведь дети этих пьяниц не предают. И тогда не предавали. К ребенку нельзя применить слово «предательство». Это только взрослые могут делать».

По одной из версий, не вошедшей в фильм, Павлик был убит переселенцами с Кубани, которым отец Павлика Трофим Морозов, бывший председателем сельсовета, за рюмкой водки выдавал отпускные справки. В этом случае они могли вернуться в родные края. Эти люди боялись, что на них донесут. Звучит вопрос: «Почему донесут?» «Так положено было», — отвечает старушка. Обнаруживается, что четырнадцатилетний подросток, возможно, даже не был пионером. Эта примета времени появилась позже, когда история со слов «милиционера Ивана», уехавшего в Москву, дошла до верхов и сам Алексей Максимович Горький произнес памятную фразу, выбитую потом на обелиске, установленном на месте дома, где родился Павлик Морозов: «Память о нем не должна исчезнуть». Сейчас буквы на обелиске облупились и частично отлетели.

Историю с Павликом также комментирует краевед, размышляя о природе революций и о значении мифологизированной истории Павлика Морозова для села Герасимовка, ставшего местом паломничества юных пионеров. Дети оставляли записочки Павлику, пряча их в тайничок под красной звездой в оградке памятника. А современные мальчишки выдают совершенно убийственную версию событий, согласно которой Павлик убил деда, потому что тот не пускал его с другом Петькой в лес. Убил раскладным ножичком.

Ирина Снежинская принципиально удерживается от личного комментария версий. Режиссер говорит языком монтажных фраз, из которых следует только то, что следует. Сопоставляя точки зрения, атмосферу эпох, она предоставляет зрителю право выбора, доверяя его чутью. Более того, автор избегает нарочитой метафоричности, которая могла бы придать фильму оценочную заданность. На пресс-конференции в Екатеринбурге она сказала: «Когда мы снимали в Парке имени Павлика Морозова в центре Екатеринбурга пустой постамент, то с трудом удержались от искушения воспроизвести документальную сценку: отец пытается поставить на постамент ребенка, а тот отчаянно упирается. Все же мы решили не использовать этот образ. Он показался нам слишком прямолинейным. Завершая фильм, мы оставляем открытым вопрос о том, кто и когда займет освободившееся место...» Эта открытость текста есть примета не только современного неигрового кино, но и всего нашего времени, которое не только разрушило много памятников и мифов, но также попыталось понять изнутри природу наших общих заблуждений и наших ценностей, которые мы всякий раз готовы вновь и вновь пересматривать «до основанья».

К О М М Е Н Т А Р И И

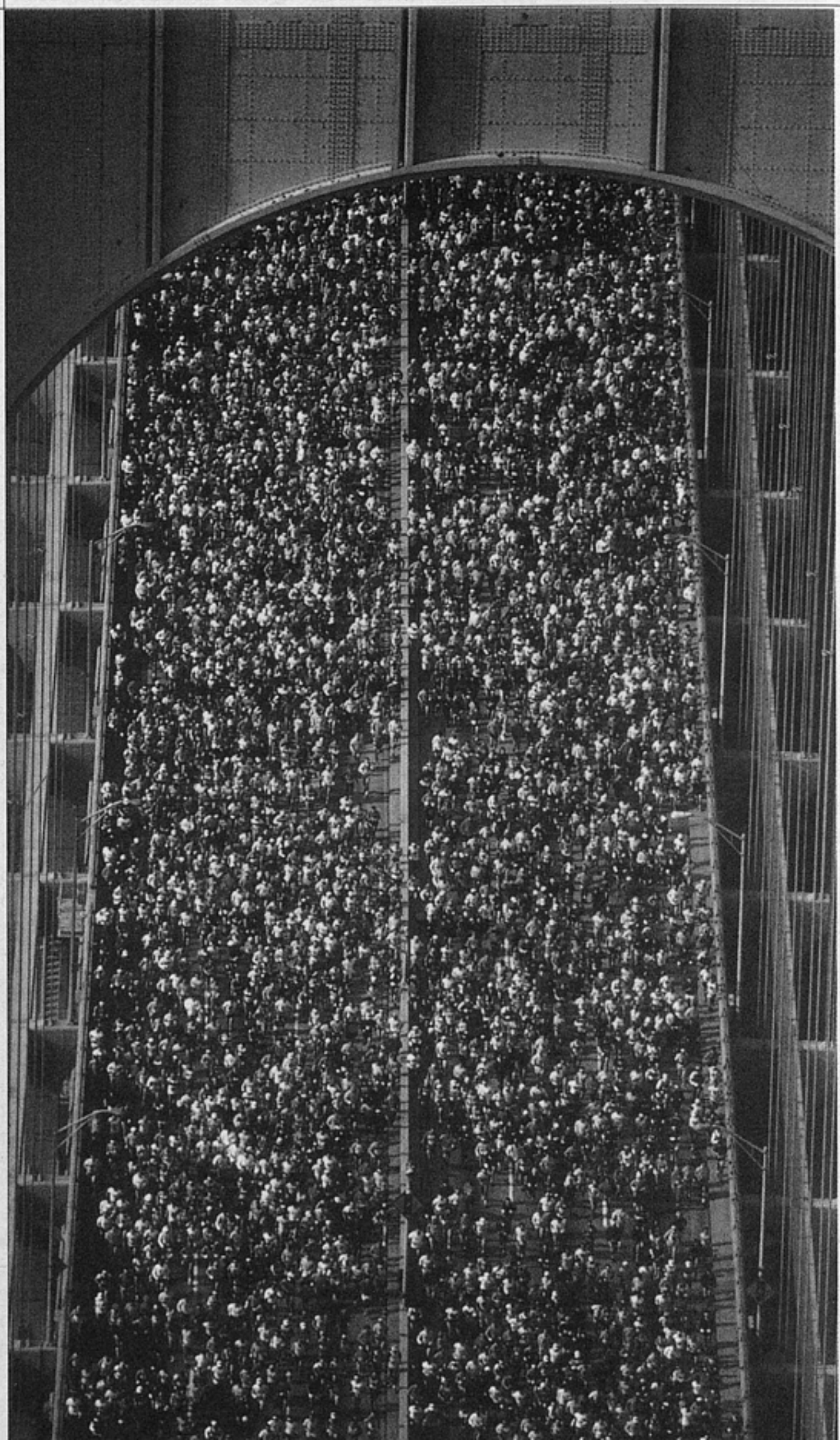


Фото Джея Мейзела (США)

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Русский культурный бунт 90-х, безобидный и безобразный

Я не стану утверждать, будто я понимаю, что произошло.

Те, кто утверждает это, — хвастуны или глупцы. Я вижу перед собой то, что видят все: жизнь, фантастически переменившуюся в рекордные сроки. Полностью обновленный Кодекс Времени (набор самых характерных внешних его примет — то, чем питаются разные «Старые квартиры»). Облик культуры, почти что не имеющий общих точек с обликом двадцатилетней давности.

«Кто это сделал, лорды?» (из «Макбета»).

Не знаю. Я образованна ровно настолько, чтобы понимать всю пучину своего невежества. Почему население, которое отымели по полной программе, вместо того чтобы устроить реальный кровавый бунт, обошлось бескровным культурным бунтом? Видимо, это комическая форма Божьей милости. Поясняю.

Распад Союза Советских республик и свободные цены предоставили наконец задачу культурного воспитания масс самим массам. Требования масс, которые мистифицировались (массам постоянно приписывали мнимые желания и требования, исходящие из воображаемого идеального массового советского человека) или подавлялись (множество фильмов, к примеру, запрещалось или не покупалось, потому что в них была «чуждая народу идеология потребления»), предстали главным двигателем и формообразующей силой стихийного рынка культуры. Мало кто из идеологов перестройки хорошо представлял себе, а чем на самом деле является «массовый человек», воспитанный тихим омутом застоя, с его скрытностью, лживостью, хитроумием, вороватостью, жаждой жизни и весьма специфическими идеалами. Теперь он оказался свободен в выборе удобной и приятной для него культуры.

Ничего страшного и небывалого не произошло. Восстание масс по поводу культуры явилось повсеместно и давно.

Любой цикл культуры включает в себя: отношение к жизни и смерти, представление о прекрасном и возвышенном, иерархию ценностей, набор моделей «правильного» поведения и список символов (одушевленные или неодушевленные знаки общепризнанных симпатий). Головокружительно быстрая смена общественного строя потребовала немедленной культурной реакции, и таким реактивным мобилем оказалась массовая песня и фигура певца. Именно певцам в 90-е годы предстояло определять отношение к жизни, олицетворять представления о прекрасном и возвышенном, формировать иерархию ценностей, предлагать модели поведения и заполнять список символов, причем не нормативно, как это делала заменившая идеологию реклама, а по любви. Они это сделали. Они создали некое сообщающееся эфирно-воздушное пространство и заполнили его собой. Это пространство безразмерно, импульсивно, бесструктурно... в общем, вполне по Тредиаковскому, «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй».

Нормативным и одновременно титаническим образом культурного Миро-

порядка долгие годы была структура Большого Кремлевского Концерта. Все там мирно покоилось на своих местах — военные хоры и па-де-де из балета «Дон Кихот», стихи Рождественского и ария из оперы «Князь Игорь», — а так называемая эстрада, «легкий жанр», допускалась в конце, в микроскопических дозах и только на патриотическую тему. Образ культурного Миропорядка конца 90-х — это любой концерт, сочиненный к очередным выборам власти, где величина прикупленной или чем-то зачарованной звезды способна приумножить политический вес и энергетическую силу претендента, а вопрос, кто после кого выступает, является вопросом, кто кого круче, и столь смутен, что его разрешение может быть трагическим (смерть Игоря Талькова произошла в момент разборок, кому выступать, Талькову или Азизе). Кто же тогда власть? Очевидно, властью является массовый спрос на звезду. Откуда берется массовый спрос? Из масс. Значит, массы нашли способ управлять сами собой. И массовая культура — это и есть самоуправление масс.

Итак, мы рассматриваем отношение к жизни в масскульте 90-х. Оно абсолютно ликующее. Массы, что называется, дорвались. Жизненный процесс, не требующий более никакого идеологического оправдания, становится большим и сладким предметом воспевания. Жизнь — это праздничный пирог, и ты можешь получить свой кусочек немедленно, сейчас, жить — это есть, пить, путешествовать, совокупляться с представителями разных стран и народов («Чио-Чио-сан, я хочу быть с тобой», «моя мулатка-шоколадка»), ловить момент. Замелькали в песнях другие берега, пальмы, реалии вечера в ресторане, появилось кое-какое имущество («угнала тебя, угнала», «я верну тебе все, что ты подарил»), лирический счет пошел на дни, часы, минуты. «Все перемелется, родная!» Взвинченная, лихорадочная, слишком уж румяная, не вполне здоровая жизнерадостность масскульта исходит из такового же не вполне здорового отношения к жизни. Жизнь ощущается не своей законной женой, с которой надо спокойно и сознательно жить, а чужой, праздничной, желанной, от которой хочется всего и сразу и которая в любой момент может кинуть. Истерическая волнообразная массовая любовь возносила певцов, чтобы мигом отхлынуть и оставить их в полном забвении, и если раньше на это требовались десятилетия, теперь хватает и года-двух. Носители масскульта сделались беспокойны. Живые воплотители представления масс о прекрасном и возвышенном сами пытаются понять, как им это удается, и не понимают. С трогательным недомыслием они относят любовь масс на свой собственный счет.

Однако понимание прекрасного, которое раньше хоть как-то формировалось личностью самого певца, постепенно становится прерогативой самих масс. За редким исключением весь нынешний пантеон масскульта — это куклы, подставные лица, символы массового спроса, модели. Они дают бесконечные интервью, беседуют в эфире, говорят о себе и мире — и никогда, нигде не мелькнет ни тени оригинальности, ни крошки юмора, ни признака ума, ни одной живой, забавной реакции. Сравните хотя бы «Музыкальный ринг» конца 80-х, когда там попадались ребята из рок-н-ролла, ставшие теперь классиками, и «Ринг» конца 90-х, с нынешними кумирами. Тогда еще сверкали иной раз искры личных размышлений, теперь перед нами — повторю, за редким исключением — стоят дурно воспитанные, плохо одетые, малообразованные, бесконечно самодовольные куклы, некоторые даже и не особо хорошенькие, и несут примитивный вздор о своем «творчестве». Их любят. Их слушают. За них голосуют. Потому что они не имеют никакой дистанции с аудиторией, они ее ничем не напрягают и не пугают. Их, собственно, и нет — есть модели самоудовлетворения, созданные коллективным массовым Солярисом. Из чего наш Солярис лепит своих кукол — это отдельная задача для культурологических исследований. Там, в скользких и плотных глубинах российской подсознательной каши, идет-гудет какая-то таинственная жизнь. Причем прямые замеры не дадут решительно ничего.

Скажем, любые опросы насчет желательной массам явной мужественности певца принесут вам дружные возгласы мнимого хотения. На самом деле наш Солярис хочет чего-то совсем другого. Хоры воинственных мужчин сузились до крошечного «Любэ» и не склонны к материализации в прежних масштабах. «Крутых мужиков» хотят умом, другие места голосуют за бесчисленные полки «ласковых майчиков». Не сыщешь более убедительного свидетельства конца империи.

Употребляя слова «дурно» и «плохо», я не осуждаю, я констатирую факт.

Русский крестьянин, скажем, середины XVIII века не мог быть одет безвкусно или петь дурные песни — он жил внутри своей гармоничной для него и им созданной среды, естественной, как дыхание. Современный русский масскульт создан не для естественной жизни внутри данного исторического цикла национального развития. В свое время естественными были кружки самодеятельности при Доме культуры железнодорожников, туристская песня, инвалидный кич (ремесленные поделки инвалидов) и повальная графомания. Нынешний масскульт, повинуясь Солярису, искусственно удовлетворяет непонятные ему потребности. Пытаясь выжить и доминировать, он создает эрзац-красоту и эрзац-героев. Поскольку они не могут облегчить подлинные страдания и насытить настоящие желания массового человека, требуется быстрая и частая смена символов. Так мужчина, не способный к любви, меняет партнерш или партнеров. «На-найцев» сменяют «Иванушки», «Иванушек» — «Мошенники», «Мошенников» — «Барабанщики». Ничего страшного. Такая рябь на поверхности массового сознания. Чем провинились те или эти? Ничем, просто пареньки всегда должны быть молоденькими и веселенькими, девчонки — свеженькими. Стареть вообще нельзя. Масскульт 90-х унаследовал от советской культуры идею спрятанной смерти (старость и смерть зачеркиваются в сознании, выталкиваются куда-то подальше с глаз, замалчиваются). Старая гвардия — Пугачева, Долина, Ротару — грянулась оземь и резко помолодела. Формируется страна вечной молодости, вечной любви и вечных денег. Сбылась мечта идиот`. Рай на земле существует — включите МузТВ. Главное — любовь. На любом концерте певец все равно какого пола просит рук, глаз, криков и клянется в любви к своим зрителям. Он просит дать ему жизни — без этих глаз, рук и криков он перестанет существовать, растворится в атмосфере, развеется дымком. Такое впечатление, что от человека осталась одна тонкая физическая оболочка, а внутри — некая особая субстанция из массовых грез, уплотненный гель массовых желаний и восторгов.

Массовый человек стал творцом и повелителем своих кумиров, заказчиком самоудовлетворения, желаннейшим клиентом фабрики грез. О нем мечтают, на него молятся. Он проголосовал рублем и устроил себе-таки праздник. Он хочет — купит, не захочет — дома чаю попьет и всех пошлет подальше. Он, наконец, положил с прибором на всех учителей, воспитателей, мучителей и зануд.

Так он счастлив?

О, нет. Он все будто ждет чего-то. Он подозревает, что его отношение к жизни и смерти убого, представления о прекрасном жалки, а список символов плачевен. Он хочет чего-то такого, чего нет в нем самом, а не олицетворенных моделей собственного убожества. Он автоматически поклоняется рукотворным идолам, а жаждет-то настоящих богов, которые будут повелевать им. Он вдруг поставит себе Высоцкого, всплакнет и с неожиданной и невесть откуда взявшейся злобой скажет: «Вот... были ж люди».

Он расплясался и расскакался, а мечтает, что придет некто и цыкнет: «Помолчи и послушай». Обожравшись пластмассой, он вдруг жадно кидается на любые признаки оригинальности, свежего голоса, неподдельного артистизма (последний случай — Земфира). Свершив свой бунт и доверившись самозванцам, массовый человек явно затосковал. Самоудовлетворение не принесло ему полновесной радости. Он ждет настоящих властителей. Он их, конечно, дождется...

Но если безобидный и безобразный культурный бунт 90-х сублимировал настоящий бунт, с дымком, кровью и грязью, то слава тебе, Господи. Если обрушившееся на нас сладкое музыкальное дерьмо как-то приглушило жажду народа «погулять, серых уток пострелять», то пущай оно валит из всей ТВ-канализации. А ведь это не такой уж и парадокс. Культурное освобождение масс принесло им значительное и мощное облегчение, колоссальную психическую разрядку. Но жажда идеального неистребима и еще преподнесет нам немало сюрпризов. Наша задача — спокойствие и бодрость. Наше оружие — анализ. Паника и нервические обмороки при виде певца по имени Никита (что за наглость, а! — в современной русской культуре Один Никита!) отменяются.

Потому что есть один маленький всепобеждающий фокус — истинная память культуры. Та память, что топит в омуте забвенья все, что ей кажется мусором, с помощью своих верных рыцарей.

Пустячок такой, а приятно.

О П Ы Т О П Ы Т О В

ПАВЕЛ ФИНН

Опыт сохранения будущего

Страх смерти рождается вместе с человеком и сопровождает его всю жизнь, как тень. Впрочем, надежда на бессмертие рождается тоже. Как двойник, которого старательно прячут от чужих глаз.

Страх смерти и надежда на Бога — анод и катод. Возникающий между ними разряд — слепящая вспышка в черном «бархате всемирной пустоты» — наверное, и есть: искусство.

Делает ли оно своей задачей осветить все на свете, не оставив никаких тайн в человеческом существовании, никаких закоулков в сознании и подсознании, никакой пыли за шкафами, темноты под кроватью?

А вообще — ставит ли искусство перед собой какие-либо задачи? Мне-то всегда казалось, что у него лишь одна задача — быть.

Но есть периоды высшего откровения. О, этот восхитительный, совершенный, загадочный момент — цветения. Когда искусство смело нарушает тайну исповеди и громко говорит Богу и миру все, что знает и думает, не щадя — от любви и печали — ни мир, ни себя самого.

Цветение дает самые разные и удивительные плоды — на выбор: художников Возрождения, музыку барокко, немецких романтиков, русский Серебряный век, итальянский неореализм, французскую «новую волну», Шекспира, Моцарта, Пушкина, Достоевского, Джойса, Керуака, Виго, Тарковского...

Увядание — декаданс, конец «большого стиля» — попадает, как правило, на то время — больное и странное, — когда радикальность общественных перемен вызывает утомление и кокетливую боязливость искусства. Этими его слабостями немедля пользуется хитрый вирус — возбудитель социальной истерии, очень прилично зарабатывающий на своей выгодной — в коммерческом отношении — деятельности.

Но как бы глубоко в кровь ни проник вирус — все равно — властно манит разрыв с действительностью, возможность вырваться за пределы социального.

Потому-то в иные времена искусство бьется в истерике и суетится и, «в потемках тычась», никак не находит новую форму. И думает: коли нет сил на открытия, надо вовсю использовать культуру.

Тут и начинается страшная путаница, называемая: постмодернизм.

Да я ведь не против него, поверьте. В сущности, весьма полезная функция его в том, чтобы, разрушая и громоздя, насмехаясь и передергивая, все равно обслуживать очередное будущее культуры, налаживать — новое — неожиданное — взаимодействие всех этих чертовых стилей, жанров, школ, концепций.

Но, как говорил Набоков: «Всему сверхмодернистскому присуще чудное свойство дряхлеть, сильно опережая время».

Не потому ли первое условие его — забыть о человеке? У него просто нет свободного времени, чтобы думать о таком пустяке.

Историческая справка: пятьдесят шестой год. Великий американский бит-

ник Керуак — между выпивкой и травкой: «Каждый человек — это кайф, старина!» Русский гений Пастернак — между «Живаго» и Нобелевской премией: «Я человека потерял, с тех пор как всеми я потерян».

Так ведь то, братцы мои родные, в пятьдесят шестом. А сейчас зачем же человека терять, — когда свобода, блин, свобода.

И, казалось бы, ведь самое главное для постмодернизма — память, точно компьютер выбрасывающая на экран дисплея бесчисленные варианты образцов культуры — монтируй как хочешь. Однако второе его условие — забвение лирики, дух и буква которой все та же память.

Проносясь с выстрелами в диких автомобилях и скрежеща на поворотах в лужах Тарантиновой крови, забыли о городе, о его ночах и расстояниях. О мансардах и подвалах, куда, пошатываясь, бредет хмельная городская душа. О розовом утре над щебечущими крышами. О пригородах, куда некогда на зеленых электричках без билета отправлялась за свободой наша любовь. И где, освещенные простым солнцем родины, на лодках и в траве, возникали тут и там персонажи невинного импрессионизма уходящей — незаметно — железной эпохи. И о теле забыли мы, о теле, которое надо обнажать не для того, чтобы насладиться могучим силиконом, а чтобы увидеть излечивающее все раны несовершенство бедной подруги — кранаховской Евы.

Когда-то казалось — в те же пятидесятые, шестидесятые — вот она — наша великая судьба, вот оно — славное будущее искусства кино — впереди. Только догоняй, только несись за ним против жестокого ветра, придерживая шляпу с перьями — как вечный гасконец — с вытянутой вперед рукой — за роковым письмом — от прелестной субретки.

Ах, мы из той породы, которая должна быть обижаема судьбой. Иначе мы не смогли бы быть теми, кем мы должны были стать и стали.

Итак, исполним — по этому поводу — под скорую и небогатую закуску, при скромном освещении срединной московской эпохи — реквием в стиле блюз. Саксофон — золотой король нашей молодости — под сурдинку — рыдает что-то такое из музыки к чайкам, умирающим в гавани.

Реквием: Гена Шпаликов — к несчастью — или к счастью? — так и не догадавшийся, что на северных наших улицах легко замерзнуть до смерти, если под плащ Моцарта не поддевать свитер Сальери.

Реквием: Гена Шпаликов — легкая — страдающая — душа того времени, когда веселье заменяло нам нравственность, а главная — неведомая даже нам самим — задача — была: сохранить себя — сохранить будущее.

Реквием: залит равнодушными огнями цирк существования, блестит, рыдая, саксофон. Смертельный номер: эквилибр духа на проволоке бытия. Гена Шпаликов. Пройти через все, что прошли мы — по проволоке — он впереди, — и не стать негодяями: сохранить будущее.

Ну, это — мы, с нами более или менее все ясно. А они — те, кто сегодня такие же «мы», как мы в шестидесятых — мифических — годах?

Все у них, типа, хорошо — и душа, и тело, и одежда. Упитанные дети постмодернизма, они крепко стоят на модно обутых ногах. Да вот не слышат, увы, как к ним — конкретно — обращается апостол Павел: «Кто думает, что он стоит, берегись, чтобы не упасть».

Но у них все, типа, хорошо — и клипы, и тусовки, и PR, и на TV базар. Да вот, беда, ошибок мало. Великих ошибок молодости.

Тут ведь в чем вся штука. Постмодернизм совсем не авангард. Постмодернизм — это как раз и есть старость, увядание. А молодость и цветение — это — как раз — авангард. И вот что в связи с этим мы имеем на сегодняшний день: молодые у нас есть, а молодости — в кино — нет.

Может, любому новому поколению необходим свой сталкер?

Не мессия, не спасатель в оранжевой куртке, не утешитель, а простодушный философ, лучше всего — певец, он всегда впереди. Никого не уговаривает, никого не обнадеживает, просто идет. Это его главное дело — идти, вести за собой, зная — или угадывая — без карты и компаса — все опасности и все коварство невероятной местности.

Итак, дождливая зона метафизического ужаса и отчаяния миновала. Теперь зона благополучия без ошибок, густо заросшая ярчайшими искусственными

цветами — зона нищеты языка. Надо пересечь ее. И сначала рухнуть в подземелья андерграунда. А после, наконец, взлететь и — оказаться в одиночестве — на туго натянутой проволоке лиризма. Чтобы — без шеста-балансира — сохранить будущее: не стать героями рекламного клипа — с черными плошками вместо глаз.

Однако идущих — на границе зон — встречают семь кожистых угодливых дьяволов с головами твердыми и желтыми, как мозоли на холуйских ногах. Дьяволы наперебой предлагают веселые и прибыльные игры со злом. Сталкер, тот, конечно, знает, как провести всю компанию мимо искусителей. Но некоторые — по своей воле — слабой воле — остаются с дьяволами — навсегда: играть и веселиться.

Но ищущие, надеющиеся продолжают путь. И в награду за веру и смелость открываются им некоторые важные и глубокие тайны.

Тайна очарованности временем и реальностью.

Тайна нового языка.

До сих пор в нашем — к примеру — разговорном языке мы имели то, что накопили после Пушкина и получили после революции. Соединение деревни и города, лагерная феня и феня бюрократов-начальников, война, послевоенное смешение, даже арго лабухов — все переваривал великий желудок, многое отделяя как экскременты. Однако все эти нынешние: *задействовать, выйти на, по большому счету, озвучить, общаться, мало не покажется, в том числе* и т.д. и т. п. — уже не усваиваются организмом, не растворяются, не питают язык, как полагается любому жаргону, а начинают существовать отдельно. Инвалидный, самодовольный газетно-телевизионный язык заголовков и скандалов становится своим у интеллигенции.

Нечто подобное произошло в наше безвременье и с киноязыком.

Заговоры детей против взрослых, заключенных против вертухаев, стаи против вожака рождают свои слова и словечки, обороты и образы. Возникает жаргон. Дети становятся взрослыми, выходят на свободу заключенные, у стаи появляется новый вожак. Жаргон делается языком. У одних это язык лаборатории, у других — площади. Но главное в том, что, пройдя такой путь, язык кино может наконец стать стилем.

Нет лучшей миссии у любого поколения в искусстве, чем, приближая пору цветения, выразить на новом языке — новым стилем — свою очарованность временем: сохранить будущее.

А вот оно как раз — ура, ура! — и наступило: виртуальное бессмертие, реинкарнация через Интернет.

И вдруг вижу себя усталым нищим. Будущее. Ветер. Опорки мои разбиты, я слышу, как шаркают мои ноги. Я слышу, как с наглым свистом проносятся мимо серебряные снаряды электромобилей.

Кем — в новой жизни — Акакием Акакиевичем — Макаром Девушкиным — или все же самим собой — прокрасться, прижимаясь к стенам, закопченными, мусорными окраинами гигантского мегаполиса и — с черного входа — стать за социальной помощью?

Материальной? Нет, духовной.

На виртуальный грош, выданный мне в соответствии с федерально-виртуальной программой поддержки у населения виртуальной духовности, приобретаю билет в кино.

Я мечтаю удивиться новизне и откровенности формы. Мечтаю, стесняясь в темноте зала, плакать от щемящей пронзительности содержания. Я мечтаю увидеть Особенности национальной печали, Особенности национальной искренности, Особенности национального интеллекта, Особенности национального сочувствия.

Увижу ли?

История человека прежде всего история его ошибок. Но быть самим собой все же легче, надежнее, чем самим собой не быть.

Получившие — в отличие от нас — возможность нового бытия в такой среде, в таких условиях существования, когда жизнь больше не провоцирует постоянную необходимость быть настороженной и лицемерящей «общественной единицей», нынешние «мы» обязаны всеми силами сохранять будущее. «Дорожа временем, потому что дни лукавы».

Ну вот, собственно, и все. Пока. До свидания. В будущем.

И Д Е Н Т И Ф И К А Ц И И

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Нелегкая работа

О чем это? Да скоро узнаем.

Однако начнем с одной забавной, нет, симптоматичной, нет, симпатичной, нет, одной забавной, симптоматичной и симпатичной истории.

В достаточно давнюю уже бытность, где-то в начала 80-х, в приятный теплый летний день посетил я на даче своего не то чтобы близкого, но все же приятеля. Молодого пианиста Владимира Оскаровича Фельцмана, сына известного советского композитора Оскара Фельцмана. Описывать прелести летнего дачного дня не буду. Опишу визит в тот же самый день на ту же самую дачу тоже достаточно известного советского поэта Винокурова. А прибыл он как раз прямо из Нью-Йорка. А в то трудно понимаемое уже сейчас время доступ в подобные города простому советскому обывателю вроде меня был закрыт разными там характеристиками и парткомами. Что уж говорить о более серьезных ЦК и КГБ. И вот немногие, по разным причинам и за разные заслуги допущенные, по приезде из-за границы собирали целые культурные общества для, так сказать, дружески-творческого отчета о поездке. Вот и наш поэт Винокуров в окружении небольшого нервно-заинтересованного общества начал рассказ. Опускаю известные нынче всем подробности заморского быта и сразу перехожу к делу — к описанию тамошней культуры, каковой она предстала глазам русско-советского поэта.

«В искусстве у них там черт-те что, — доверительно начал он. — Сплошной авангард». Естественно, я передаю не дословно, но основной смысл его доклада. «И наши там не последние. Комар и Меламид. Есть такие».

«А что же они делают?» — встрял я, окруженный сплошь мне не известными, но достойными людьми. Дело в том, что оба давно отъехавших художника были моими студенческими приятелями и мой отдельный интерес был вполне простителен.

«Авангард сплошной. Все мелькает, мелькает», — и поэт изобразил руками вокруг головы некоторую сумятицу.

Я был немало удивлен. Комар и Меламид уже достаточно долгое время практиковали соц-арт (кстати, именно их изобретение, так сказать, копирайт), на деле в то время обретавший вид эдакого нео-неоклассицизма. Это были небольшие спокойные реалистические картины на темы советско-сталинского мифа. В то же время по словесному описанию и жестикуляции поэта можно было бы представить себе нечто вроде кинетизма с мигающими лампочками, вертящимися, падающими и саморазрушающимися элементами. Есть такие, типа агрегатов швейцарца Тангели (как раз процветавшего в те времена).

На обратном пути с дачи я никак не мог связать концы с концами, пока меня не осенило: он описывает вовсе не визуальные впечатления, а мельтешение-шум в своем сознании. Просто на его привычной эстетической шкале не было

пространства для разрешения подобного, тогда еще достаточно нового и для нашего региона экзотического, иронического, культуро-критицистического, социально ориентированного искусства. Возник информационный шум.

Собственно, картина достаточно известная на протяжении всей человеческой культуры. Наиболее откровенно она проявляется во времена резкой перемены системы эстетических представлений и ценностей. Именно при отсутствии разрешающей шкалы эстетических оценок и появляется это раздражающее мелькание. Причем в области шума могут находиться достаточно отличающиеся друг от друга, даже противоречащие друг другу, находящиеся в состоянии борьбы и антагонизма стилистические направления. В общем, все, что непонятно.

Но поскольку этот шум раздражает (особенно представителей прекрасного узаконенного искусства), он все-таки требует разрешения. И не находя его на эстетической шкале, находят единственно на шкале нравственно-эстетической, естественно, со знаком минус, то есть как безнравственность и крах всего святого. Случай, скажем, вполне тривиальный, но на каждом новом историческом повороте по причине замены действующих лиц и неугадывания знакомой ситуации и драматургии переживаемый как нечто свежее, небывалое и порою трагическое.

Однако если просто признать, что в пределах даже одного искусства параллельно существует много искусств, это существенно облегчает жизнь. И некоторые роды литературы, к примеру, гораздо ближе перформансу визуальному и музыкальному, чем своим как бы генетическим собратьям по вербальности. В данном случае все наши экспертные навыки порой бывают непригодны.

Но все, конечно, не столь уж и катастрофически разведено в мире искусства, как, впрочем, и в жизни. Вот, например, на уровне текста все виды серьезного искусства вполне совпадают со сферой развлечения, досуга. Значит, на этом уровне они вполне могут восприниматься простыми повествованиями о любви Тани и Жени (как выразилась одна моя соученица по 7-му «В», отвечая на вопрос учительницы словесности о содержании «Евгения Онегина»).

На уровне одной из своих специфических задач — описывать все время меняющийся и обновляющийся мир в адекватных терминах — искусство вполне совпадает с наукой. Есть даже некая гордость представителей искусства, подмечающих, вылавливающих в литературных произведениях предсказания неких научных открытий задолго до их появления и обнаружения теми же деятелями науки.

Следующий уровень гораздо более специфичен и не столь осмыслен классическими искусствоведческими направлениями. Он связан с явлением социуму и культуре нового типа творческой личности, нового поведения, новой позы лица. Но в данном случае деятели искусства тоже не есть нечто вполне исключительное. Определенным образом они взаимоотносятся с подобным же типологически сходным феноменом — предъявлением обществу нового типа ученого, политика или спортсмена. Последнее весьма и весьма актуально в наше время, когда спортсмены становятся важными и влиятельными общественными фигурами.

Понятно, что не все осмысляют эти уровни, даже их наличие. Многие спокойно всю жизнь работают в пределах одного или двух из них. И слава Богу. Не у всех, естественно, существует и оптика их различения. И тут требуется определенное смирение в признании факта, что есть некая действительность за пределами твоего культурного видения, что она строится и живет по другим законам, зачастую даже не принимая тебя, со всеми твоими высокодуховными переживаниями, во внимание. Необходимо смирение. Как, собственно, и вообще в жизни.

Однако и это еще не все. Наличествует и еще один, последний уровень исключительного проявления в культуре и социуме исключительно деятелей искусства, — уровень абсолютной свободы. Никакому иному служению не поставлена эта задача и не попущена возможность ее реализации. И тут начинаются сложности дефиниций как со стороны самого творца, так и квалифицирующих его общества и культуры. Основным ограничителем этой дозволенности является квантор перевода данной «абсолютной свободы» в прямую жизненную

реальность. Переведения в жизнь посредством нескольких как бы охлаждающих культурных операций. То есть все заявленное как искусство в конвенциональной зоне искусства считается искусством. Этому не позволено объявляться в других зонах с другими назначающими жестами.

Ну как, например, воину дозволено то, что абсолютно недопустимо для нормального человека. Иначе говоря государство попускает ему убийство человека, но в пределах очерченных границ его служения. Когда же он переходит эти границы, то становится простым убийцей, террористом, заговорщиком и т.п.

Ясно дело, что на протяжении человеческой истории основные конфликты с искусством возникали именно в определении не самого дозволенного-недозволенного, а границ его проявления. В спутывании границ, их неразличении. Искусство все время борется за их расширение, общество справедливо сопротивляется.

Сегодня же в ситуации ослабления значения любого рода текста как идентифицирующего фактора (при том, что практически любой текст достаточно легко имитируем), при выходе на первый план культурно-эстетического поведения и жеста возрастает роль культурных институций. При расплывчатости всяческих критериев качества и значимости зачастую именно их роль определяюща в оценке и назначении художников. Они сами уже являются частью большого художнического проекта.

И в отсутствие у нас необходимого количества институций именно современного искусства весьма характерен печальный случай с художником Тер-Оганяном. В своем перформансе он производил как бы оскорбительные действия над будто бы сакральными предметами. При наличии вышеупомянутых институций, экспертов, специалистов да и вообще принципиального признания обществом сфер профессиональной компетенции была бы невозможна та легкость, с которой действия художника были квалифицированы как действия социальные, а не культурно-эстетические.

Но даже многие художники, нисколько не задумываясь о своем ближайшем возможном сходном будущем, в отсутствие четко фиксированной и активной среды современного искусства, с которой бы они по преимуществу профессионально и этически идентифицировались, выступили с осуждением своего собрата. Что уж говорить о представителях традиционного искусства, просто не подозревающих об отсутствии у них оптики для восприятия современного искусства (что нисколько не позорно), для которых все подобное — просто некий шум, раздражающий и оскорбляющий их в лучших эстетико-этических устремлениях. То есть крах всего святого.

Какой же вывод? Работать надо, друзья. Думать, соизмерять. И быть смиренными, допускать, что есть нечто вне твоего понимания. Это не позорно. Да.

И М Е Н А

П О С Л Е С Л О В И Е

Д.БЫКОВ

Герман versus Михалков

1

Не будет большим преувеличением сказать, что двумя главными кинематографическими событиями в России в прошедшем году — а возможно, и в последнем пятилетии — были фильмы Алексея Германа «Хрусталев, машину!» и Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник». На их фоне потерялись и последние режиссерские и продюсерские работы В.Тодоровского, и шумный проект Д.Евстигнеева, и даже «Молох» А.Сокурова — самая успешная картина и так избалованного критикой режиссера. Даже споры вокруг «Брата» и «Уродов» Алексея Балабанова бледнеют на фоне журналистской и критической бури, сопровождавшей премьеры двух крупнейших российских проектов. Оба имели успех в России, оба вызвали крайне неоднозначную реакцию за рубежом (хотя триумфа не было ни у той, ни у другой картины, несмотря на грандиозные надежды). Интересно, что не только Михалков, но и Герман ориентировался в основном на западного зрителя. Постановщик «Хрусталева» признавался в нескольких интервью, что последняя его надежда — когда не понимали свои — всегда была на Европу. Европа сперва отторгла предполагаемый шедевр, но потом покаялась.

И Герман, и Михалков отдавали себе отчет в том, что выпускают в 1999 году если не главные, то во всяком случае самые масштабные и долгожданные свои картины: «Цирюльник» стоил беспрецедентно дорого, «Хрусталев» делался беспрецедентно долго. Демонстрируются две крайности, два доведенных до абсурда способа строить киноповествование. И у Германа, и у Михалкова метод до такой степени педалируется, что в какой-то момент начинает отрицать себя. Самое же интересное, что режиссеры — пусть скрыто, пусть даже неосознанно — полемизируют: Михалков по-германовски дотошен в историческом повествовании, неоднократно подчеркивает собственную скрупулезность в подборе деталей, добивается, чтобы и нижнее белье у юнкеров было «как тогда», и рельсы конки прокладывает у Кремля, и всех молодых актеров заставляет заниматься языками и шагистикой, в общем, полное вживание в эпоху, а-ля Герман ком а-ля Герман. Герман же, в свою очередь, попросту не мог не иметь в виду михалковских «Утомленных солнцем», потому что рассказывает, в сущности, ту же историю, только рассказывает ее принципиально иначе.

Самое, однако, невероятное, что сходств оказывается больше, чем различий.

И все это при том, что Герман и Михалков олицетворяют собой полярное отношение к профессии, к политике, к зрителю, ко всему на свете. В программном интервью «Собеседнику» Герман, чьи интервью — отдельный и самоценный художественно-публицистический жанр, говорит, что они с Михалковым живут на разных планетах. Но планета, увы, одна на всех.

2

...Задолго до того как Герман закончил картину, о ней заговорили как о шедевре. Немногие счастливцы, видевшие сначала материал, потом черновой монтаж (П.Вайль, А.Чернов), с придыханием сообщают знакомцам, что это что-то совершенно небывалое. Первые отечественные зрители картины из числа признанных кинокритиков — побывавшие в Канне В.Матизен и Ю.Гладильщиков — не скрывают растерянности, Сергей Шолохов говорит в кулуарах, что после третьего просмотра оценил весь масштаб германовской гениальности. Через полтора года после каннского провала с последующей парижской триумфальной реабилитацией картина добирается до Москвы. На просмотр в Музее кино ломится толпа, как в середине 80-х на какой-нибудь полуночный сеанс «Андрея Рублева» в зеленоградском кинотеатре «Эра». Просмотр в Госкино (большинство кинокритиков являются во второй раз, желая, видимо, понять недопонятое) сопровождается небольшой пресс-конференцией Светланы Кармалиты. Пресс-конференция очень скоро отходит от схемы «вопрос — ответ» и перетекает в выражение таких экстатических восторгов со стороны некоторых коллег, что становится окончательно стыдно за собственную тупость. Такого искусства еще не было, на наших глазах свершилось мистическое откровение, перед нами кинематограф будущего, мы должны сесть за парты и учить новый киноязык — это я пересказываю не только сказанное вслух, но и написанное (главным образом в «Общей» и «Новой» газетах) тем же П.Вайлем, Т.Толстой, О.Хлебниковым... Слово «великий» — самый сдержанный эпитет, применяющийся к Герману. В наибольшем восторге как раз не кинокритики как таковые, но именно публицисты-эссеисты, шестидесятники и их последователи, видящие в Германе символ и оправдание целого поколения. Посему вместо разбора или тем более истолкования на страницы прессы изливается поток самых несдержанных восторгов, сравнимый по интенсивности только с бешеным наездом тех же самых людей — за редким исключением — на фильм Михалкова, о чем позже.

«Сибирский цирюльник»

«Хрусталев, машину!»

И вот, дорогие друзья, в состоянии некоторого помрачения, примерно как после феллиниевского «Голоса луны», выходишь в фойе Госкино на фуршет в надежде напиться водки с досады на собственную ограниченность — и что же слышишь? Слышишь совершенно не то. «Он просто ненавидит себя самого и бесконечно от себя устал». «Это паранойя». «Бой в Крыму, все в дыму, ни хрена

не видно». «А мне так и вовсе скучно стало в середине». «Слушайте, ну объясните же кто-нибудь, зачем двойник?!»

К вопросу о двойнике: один мой приятель, замечательный знаток той эпохи, выстроил насчет двойника версию, совершенно отличную от авторской. Это, мол, генерал сам себе готовит замену, предполагая сбежать в преддверии ареста, о котором догадывается. Я человек простой, не постеснялся после просмотра спросить Кармалиту: Светлана Игоревна, простите дурака, зачем двойник? Она мне совершенно спокойно, без тени высокомерия объяснила: ребята, после истории с Крестинским (который на открытом сталинском процессе начал говорить совсем не то, что на следствии, то есть правду) решено было для публичных больших процессов готовить двойников во избежание неожиданностей. Вот и на генерала готовят двойника.

Если сюжетный ход дает повод для столь взаимоисключающих толкований, боюсь, это говорит не только о неподготовленности зрителя. И боюсь, что применительно к германовской картине это далеко не единственная линия, допускающая произвольное количество произвольных прочтений. Была идея вручать перед просмотром либретто, но это, кажется, предполагает уже некий новый жанр. Герман как-то сказал: если тебе понадобилась в картине музыка, значит, ты недоработал как режиссер. Справедливо. Музыка у него действительно всегда строго обусловлена контекстом. Но если тебе понадобилось перед картиной раздать зрителю либретто, не означает ли это, что ты несколько переработал как режиссер?

Писать все это мне достаточно горько. Но я хочу сразу заявить свою позицию: масштаб личности и одаренности Германа действительно превосходит, на мой взгляд, все, что сегодня живет и действует в нашем кинематографе. Достаточно пяти минут разговора с ним, десяти строк из любого его с Кармалитой сценария, чтобы понять: перед нами крупнейший, исключительный талант, наделенный плюс ко всему невероятной, мучительной честностью перед собой. Мучая себя и других, он неизменно добивается поставленной, может, еще и не сформулированной, но точно ощущаемой цели. Общение с Михалковым, чтение его сценариев или экспликаций оставляет куда менее яркое впечатление. Этой ауры исключительной, глубинной, временами пугающей одаренности у Михалкова нет. Нет того умения называть вещи своими именами, той раздраженной доброжелательности, которая отличает Германа, говорящего всегда как бы нехотя, как бы вопреки лени и усталости. Михалков остроумен, блестящ, неотразим — и все-таки он не снял в своей жизни эпизода, равного по воздействию хотя бы сцене выступления Лопатина на заводе («Двадцать дней без войны»). Михалков — виртуозный профессионал, превосходный организатор, и все-таки при общении с ним и при наблюдении за ним не возникает жутковатого, не вполне объяснимого ощущения, что он больше, чем человек. С Германом это ощущение возникает немедленно.

А теперь, после того как констатирована разница масштабов, остается попытаться честно, без истерики понять, как это вышло, что последний фильм Михалкова — пусть имеющий куда меньшее значение для истории кино — получился более цельным, чем фильм Германа. И почему после всей михалковской фальши жить хочется больше, чем после всей германовской правды.

3

Ирина Лукьянова (прозаик и публицист) предложила занятное определение толстовского метода: так называемый реализм Толстого не что иное, как последовательный отказ от всех конвенций, которые человек заключает с самим собой, чтобы жизнь стала возможна. На первых порах действительно напоминая бесстрашный реализм, под конец, начиная со «Смерти Ивана Ильича», этот метод позволяет производить стопроцентно абсурдистскую прозу. Любые действия утрачивают смысл или, вернее, начинают подразделяться на две категории: постыдные (то есть чисто животные — еда, питье, совокупление) и бессмысленные (все остальные — государственная служба, творчество, собственно толстовство). Поневоле сбежишь.

Метод Германа — такой же последовательный отказ от всех конвенций, заключаемых художником с собою и со зрителем, отказ от любой условности, что

и было idée fixe яснополянского Льва. В результате германовский реализм, который тоже принято было называть бесстрашным, на глазах превращается в абсурдизм и вызывает у зрителя совсем другой комплекс эмоций. Прежде было радостное, ностальгическое узнавание, иногда ужас от сверхточного попадания в деталь, в настроение, в нерв времени, иногда гордость и счастье от победы режиссера над материалом, от той свободы и силы, с которой он его организует. Сегодня главная зрительская реакция — раздражение, ощущение бессмысленности и обреченности любого усилия. И не то чтобы подобные настроения владели художником — метод такой. Герман сам, кажется, недоумевает: снимал картину о непобедимости человеческого духа в конечном итоге. А получилась летопись распада, унижения, уничтожения — летопись того, как вещный, плотский мир погребает человека. Картина о том, как плоть, толпа, хаос засасывают отдельного человека, словом, о «чреве мира» (цитирую свое давнее интервью с Муратовой, именно так определившей тему «Астенического синдрома»).

В фильме Германа вообще много сходств с поздним муратовским кино — повторы реплик, кажущаяся бессвязность и обрывочность повествования, обилие гротескных, уродливых типажей. Но Муратова ставит на гротеск, педалирует его, нарочно комикует и в результате компенсирует безнадежность иронией, снимает истерику смехом. Герман не делает ничего подобного. У него нет этой то кислой, то сентиментальной муратовской усмешки, нет любви и любопытства к юродивым. Сам материал, куда более трагический и страшный, чем даже в «Трех историях» (откровенно пародийных), исключает ироническое отношение к нему: ну нельзя иронизировать над тем, как победительного, доброго и храброго человека сначала избила дворовая шпана, после изнасиловали уголовники, а потом собственный сын чуть не сдал властям! Есть озлобленность и страшная усталость от всего этого, от людей, от плоти, от собственного метода, который превратил его, свободного творца, в заложника задачи, а может быть, и репутации.

У Муратовой не только нет установки на жизнеподобие — она, кажется, ненавидит само слово «реализм». Герман решил переиродить Ирода, сделать нечто более действительное, чем сама действительность, и получилась сюрреалистическая сага, к которой так подошло бы чужое название «Мерзкая плоть». Пресловутая густота и теснота деталей оборачивается избытком вещества, страшным, душу рвущим желáнием вырваться из этого переполненного, тесного, вонючего пространства. Эпизод, в котором мальчик-протагонист начинает было молиться, истерично, неумело, как будто намекает на такой выход. Но эпизод — один в картине, и прорыва-то в конечном итоге не получается, потому что прорваться можно только к человеку, ничего другого нам на этом свете не дано. А человека в этом фильме Германа не то чтобы нет — ему тесно, ему негде быть. Где прежде Ахеджакова из крошечного эпизода делала символического значения роль, сегодня характерный Баширов остается только маской, невзирая на замечательную реплику «Все бьют, всегда бьют»... Ни героиня Яновской, ни герой Пригова, ни совсем уж эпизодический урод на станции, гордящийся, что он русский, — никто не успевает стать объемным и живым. Либо маска, либо ярмарочный персонаж. Даже генерал в блестящем, исключительном по силе исполнении Юрия Цурило начинает жить реальной жизнью, выходит из образа победительного мужчины только в сцене прощания с сыном, когда оба рыдают, сидя под вешалкой в коммуналке (на страшных словах «Не звони, не надо» — сын ведь собирается позвонить по телефону, который ему оставил энкавэдэшник на случай, если появится отец). О пресловутом эпизоде изнасилования не говорю — в нем и после него, на снегу, генерал как раз меньше всего похож на человека.

Искусство, если уж договаривать все до конца, заключается именно в том, чтобы не все договаривать. Оно есть именно конвенция. Оно и в том, чтобы вовремя остановиться. Весь вопрос в том, какую меру искренности, точности, дотошности мы можем себе позволить, воспроизводя реальность. А так как реальность принципиально невоспроизводима, то вопрос о том, состоялось произведение или нет, есть вопрос именно о том, где художник остановился. Да и человек, что греха таить, тоже конвенция: насколько он позволяет себе быть животным? Насколько может ограничивать себя? Условность — вот то, что отличает искусство от реальности и человека от животного. Весь вопрос в мере

этой условности. И если нарушать ее все более, более, более, можно дойти до черты, за которой условности уже, конечно, не будет, но не будет и искусства, и, страшно сказать, человека.

О расчеловечивании и получился в итоге фильм, задуманный как история о свободном герое и настоящем мужчине, ушедшем странствовать из этого несвободного мира. Получилось, что от одних уродов герой ушел к другим, и лично у меня финальная реплика фильма «Хрена-нахрена!», равно как и образ генерала, удерживающего на лысой голове стакан, никакого катарсиса не вызывает. Не вижу я в этом ни победы, ни протеста, а вижу непоправимый слом жизни. Человек жил, соблюдая конвенции, играя по правилам. Однажды эти правила по отношению к нему были не просто нарушены, но упразднены. Дальше жить среди людей, которые как ни в чем не бывало продолжают по правилам играть и в них верить, стало для него невозможно — фабула, во многом перекликающаяся и с «Пьесой для пассажира» Миндадзе — Абдрашитова, и с «Мусульманином» Залотухи — Хотиненко. Коллизия вообще для нашего времени весьма актуальная и до сих пор разрабатывавшаяся довольно бледно, даром что первыми ее почувствовали и взялись за нее профессионалы. Да и два последних фильма Михалкова, в сущности, о том же — в обоих случаях в жизнь персонажа, идеально вписанного в существующий порядок (заметим, что оба главных героя — военные), вторгается принципиально иная логика. После этого вторжения прежняя жизнь невозможна — иная система ценностей открыла новый отсчет времени. Германовский генерал уходит странствовать, михалковский юнкер становится цирюльником. Но почувствуйте разницу: уход генерала вполне мотивирован, мотивирован поезд, мучительно узнаваемы даже пейзажи, проплывающие мимо (пустыри, заснеженные свалки, родимая промозглость)... Пребывание юнкера в Сибири ничем не оправдано: многие ставили Михалкову в упрек именно непроработанную концовку. Ну кому в этой глуши нужен цирюльник, кого он там стрижет? Разве для лейтмотива понадобился... Почему юнкер становится именно цирюльником, почему не вернется обратно в город? И быт его в тайге — идиллический, сказочный, и тайга картинно красивая, и даже шрам не портит Меньшикова. Но при всем при том проезд генерала со стаканом в финале «Хрусталева» не вызывает той невыносимой, щемящей, умиленной тоски, которую испытывает и простой, и непростой зритель, глядя вместе с юнкером Толстым на стремительно уезжающую Джейн. Горькосладкая сказка Михалкова действует сильнее, светлее и чище правды Германа, а ведь оба финала алогичны и оба, в сущности, об одном. Зритель михалковского

«Сибирский цирюльник»

«Хрусталев, машину!»

фильма гордится сломанной и изуродованной судьбой юнкера Толстого, зритель германовского фильма недоумевает и ужасается при виде постаревшего и опустившегося генерала, символом стойкости которого становится стакан на голове.

4

Мы не готовы к восприятию такой плотности изображения и диалога, говорит Вайль. Но тут вопрос не в нашей частной неготовности: человек, к примеру, не умеет видеть затылком.

Герман «сжигал мостики» между эпизодами, убирал пояснения, делал речь нарочито невнятной. Последнее, как объяснила Кармалита, делалось потому, что кино не литература — тут диалог слышать не главное. Вот откуда многослойная фонограмма, в которой добрая половина реплик «не читается». Да, кино не литература. И оно не обязано рассказывать истории. Но заботиться о том, чтобы зрителю стали доступны наиболее существенные нюансы излагаемого, оно все-таки должно, иначе процесс размывания формы становится самоцельным.

И ведь попытки организовать весь этот разнородный, душащий своим обилием материал были, на это указывают замечательные лейтмотивы (знаменитый стакан коньяку «под чай»; гирлянды лампочек — сначала во дворах и скверах, потом на брюках несчастного истопника Арамышева — Баширова; снег, в который советуют сесть мальчику и который подгребает под себя его изуродованный отец)... Рифм, созвучий, сквозных образов — множество. Но и при всем при этом, кажется, одна Д.Тасбулатова — в предельно деликатной и уважительной форме — осмелилась написать в «Новой газете», что картина не складывается в целое. Есть все необходимое, осталось последнее волевое усилие, чтобы организовать расползающуюся материю. Но Герман этого усилия не делает, отчего целые куски в фильме выглядят лишними, провисающими, залетевшими откуда-то не отсюда, из другого мира (такова, на мой взгляд, вся история со шведским корреспондентом, такова непомерно длинная сцена с участием Г.Яновской).

«Сибирский цирюльник»

«Хрусталев, машину!»

Очень может быть, что волевого этого усилия Герман не делает намеренно, ибо хочет быть адекватен материалу и не хочет условности, с которой всегда сопряжено насилие над ним. Но именно отказ от условности становится в результате отказом от формы: ощущение аморфности возникает где-то на двадцатой минуте фильма (первые две части — прекрасная ночная, зимняя тоталитарная сказка, сонная, как зимнее темное утро перед выходом в ненавистную школу). И не пропадает до блистательного эпизода, который мне представляется едва ли не лучшим в картине, — трагифарсового соблазнения героя учительницей его

сына, толстухой с гайморитом, котом и парализованной старухой матерью в кресле. Эпизод этот, кстати, снят предельно просто, в нем слышны все реплики. Он условен, ибо отчасти пародиен, и именно он наиболее человечен во всей первой половине германовского эпоса. Он показывает, какой картиной мог быть «Хрусталев», если бы Герману не надоели такие условности, как фабула, чувство меры, эстетический такт... О возможном уровне картины много говорит и соседний эпизод — когда генерал около родного института ждет, приедут ли его брать. Он скрывается за забором, подбрасывает монетку: «Если доброшу, все в моей жизни будет хорошо». Тоже предельно простая, аскетически снятая сцена. И она действует сильнее, концентрированнее, прицельнее, чем все предыдущие. Это при том, что великолепна ритмическая организация генеральского прохода по институту; при том, что каждый персонаж коммунального адского рая ярок и отчетлив сам по себе. Но хаотическое движение всех этих бесчисленных героев заставляет зрителя сначала думать, что он, зритель, бредит, а потом отказываться от всяких попыток наведения порядка, от сопереживания, от расстановки акцентов: ни бедный мальчик-еврейчик, уговаривающий всех, что партия не против евреев, а против сионистов, ни бедный «наркотизатор»-еврейчик в исполнении Пригова, который пытается отстоять свое право на труд в институте, не вызывают сострадания. Объяснить это сложно, может, это я один такой урод, но, видимо, чтобы вызывать чувства добрые, искусство обязано быть примитивным. Сентиментальность — это всегда редукция, а поди пожалей нищего, если он вонючий! Пресловутая объективность исключает любую примитивную, но сильную зрительскую эмоцию, вот почему в германовском фильме никого не жалко. Разве что мальчика, хоть он и мерзок самому себе настолько, что плюет на свое отражение в зеркале (после поллюции, объяснял Герман в интервью французским киноведам). Но о мальчике отдельный разговор.

5

И у Германа, и у Михалкова (оба часто в этом признавались) главным источником всех замыслов, всех воспоминаний остается детство. Оно и самая большая травма, и самое большое счастье, а вернее — все вместе. В этом смысле сознание у Германа и Михалкова очень советское — в нейтральном, безоценочном смысле слова. Ведь у нас в прошлом тоже странный синтез ада и рая. Именно с прошлым мы всю жизнь и разбираемся. Герман и Михалков — дети советских литераторов, не только преуспевающих, но и чрезвычайно талантливых. Для обоих отцы в какой-то степени олицетворение Отечества: победительные, сильные, успешные. Впрочем, с этой иллюзией оба разделываются безжалостно. Девочка-протагонистка в «Утомленных» (по сценарию, она из сегодняшнего дня, в котором зарабатывает деньги игрой на баяне на Новом Арбате, рассказывала всю историю), сама того не понимая, становится свидетельницей ареста отца, а с мальчиком из «Хрусталева» все еще страшнее — мы видим, как его выселяют из роскошной квартиры в коммуналку, где все ненавидят чужаков и стульчака своего никто не уступит, хоть режь. Усатого комбрига Котова, привыкшего повелевать, избивают в машине. Усатого генерала Кленского, привыкшего повелевать, в машине насилуют. Какой Фрейд объяснит нам этот комплекс сострадания к изнасилованному отцу, комплекс, определивший позднее творчество Михалкова и Германа?

Именно с девочкой Надей — в большей степени, чем с комбригом, — Михалков ассоциирует себя и не зря берет на ее роль собственную дочь. И действительно, Михалков рядом с Германом — как девочка рядом с мальчиком: он нежнее, деликатнее, мягче, при всей внешней суровости. Он более домашний и свой. Девочка и мальчик из хороших семей рассказывают свои истории. Принято считать, что у девочки судьба сложилась на редкость благополучно, а мальчика всю жизнь гнобили. На самом деле Герман сам часто просит не драматизировать его судьбу — даже страдая от непризнанности, от невозможности работать, он всегда пользовался репутацией крупнейшего художника современности. К нему прислушивались, его «отвязанности» боялись. Будучи абсолютно свободен, он едва ли снял бы намного больше, чем в условиях тоталитарного государства. «Хрусталева» он вымучивал почти десять лет в условиях полной идеологи-

ческой свободы. В общем, между мальчиком и девочкой не такая уж принципиальная разница — разве что девочка в зрелые свои годы стала проявлять норов императрицы, матери Отечества, а мальчик очень от политики далек в силу брезгливости и интереса к другим вещам. Но, в общем, девочка Надя и мальчик Алеша — люди одного поколения, одного круга, сходной биографии и сходных комплексов.

Возникает естественный вопрос: почему фальшивое, во многом слащавое кино Михалкова (речь и об «Утомленных», и главным образом о «Цирюльнике») гораздо более преуспевает в пресловутом пробуждении чувств добрых, нежели мужественное кино Германа?

Да потому, что Михалков уважает условности и ни разу не переступает через границы, которые сам для себя очертил. Он снимает в первом случае блокбастер, во втором — оперу (если не оперетту), не гонится за жизнеподобием (при всем внешнем правдоподобии) и все время подчеркивает, что рассказывает сказки. Он тоже работает с лейтмотивами и временами чересчур педалирует их (молния, грузовик, аэростат в «Утомленных»; бублик, музыкальная машина, бритые полголовы в «Цирюльнике»). Рифмы торчат, натяжки видны. Все подчеркнуто, педалировано, условность правит бал. И невзирая на неизбежные несоответствия, на эпизоды, в которых слезу из зрителя прямо-таки выколачивают сапогами, кино работает. Выходишь из зала (может, опять-таки я один такой урод) с влажными глазами, блаженной улыбкой и сознанием того, что жизнь возможна. То есть обработана. То есть побеждена художником или, точнее, организована им.

Мы очень устали в свое время от натужного оптимизма, от маразматического стародевического целомудрия, от идеологической и эстетической цензуры. Того не скажи, этого не покажи. Но впоследствии (и виноват тут вовсе не только идеологический откат) выяснилось, что правда (во всяком случае, художественная) и правдоподобие по-прежнему понятия чуть ли не антагонистические. Профессиональные ваятели знают: чтобы скульптура выглядела пропорциональной, пропорции ее должны быть нарушены. Слегка. Но в том-то и искусство. И вот в конце XX века благодаря двум большим художникам (которым спасибо за одно это) выясняется, что сладкая ложь и дешевая, грубая уловка в искусстве продуктивнее достоверности. Да, когда мы говорим по телефону, а одновременно краем уха слышим, как бубнит телевизор и жена в соседней комнате выговаривает ребенку и еще за окном с сосулек капает, возникает сложная звуковая каша, в которой мы с трудом нащупываем сюжетообразующую, фабульную нить. Но перенос всего этого на экран не приближает зрителя к реальности, ибо единственная реальность этой минуты — то главное, о чем мы думаем вопреки телефону, телевизору и капели. И боюсь (предвижу негодование товарищей по цеху), что поиски Германа в «Хрусталеве» — это движение не к новому языку, а к распаду прежнего языка. Но что поделать, нового языка я в этом фильме не вижу. Возможно, это опять-таки дефект моего зрения. «Война и мир» — новый метод, но автор еще соблюдает множество артистических условностей: держит интригу, помнит о каноне семейного романа, многого (самого грязного) не договаривает. «Фальшивый купон» — при всей мощи толстовского гения — уже распад метода, доведение его до абсурда: апофеоз недоверия к человеку и сухой, скучный догматизм вместо прежней высоты взгляда. А поиски нового языка шли в то время на совсем других путях — в экзерсисах Белого, например, или в сухой, чувственной, безысходной прозе Бунина. Оба проигрывали Толстому в силе, но что поделать — оба шли дальше. А Толстой отрицал себя. Это самоотрицание чувствует сам Герман, вот почему «Хрусталев» кажется мне только обещанием, только прощанием с прежней манерой, перед тем как перейти к чистой параболе и условности, к средневековой притче по мотивам Стругацких.

Место Михалкова в этой параллели, думаю, не вызывает сомнений — он тоже Толстой, только Алексей Николаевич. Он пишет беллетристику, иногда прямо лубочную. И при всей убийственной точности деталей в поздней прозе Льва (а глаз у старика был ястребиный) читатель в девяноста случаях из ста предпочтет живую, яркую, сочную прозу Алексея. Несравнимо более примитивную, но увлекательную и жизнеутверждающую. При всем том Алексей Николаевич отнюдь не графоман (от бездари всегда остается унылое чувство раздражения и неловкости). Он обычный рассказчик историй, общий любимец и тайный мо-

нархист. Никакого нового языка он отнюдь не создает — адаптирует к темпам и образовательному уровню нового века находки великих русских реалистов века прошлого. Пытается на чудовищном материале двадцатого столетия написать трехчастный любовный роман с идеями. Виртуозно владеет ремеслом и оказывается довольно поверхностным психологом. И вот ведь парадокс: честнейший гуманист Лев Николаевич вызывает куда больше раздражения и усталости (вы давно перечитывали «Воскресение»? Вылитый Герман!), чем бонвиван и конформист Алексей Николаевич. У Алексея Николаевича прочитаешь кусок из «Хождения» или из «Гадюки», тоже сделанной на весьма жутком материале, и все-таки жить хочется, вкус жизни чувствуется, страстью и азартом веет. А сделано на пальцах, общих мест масса, изысков никаких. Но вот работает. И с тайной досадой ловишь себя на том, что о фильме Михалкова вспоминаешь с радостью и благодарностью, а о фильме Германа — с неприязнью. И вовсе не только потому, что материя германовского фильма нас пугала и мучила. А еще и потому, что он всячески напоминает нам о бессилии человека перед жизнью и режиссера — перед реальностью. Не скажу, что Михалков навевает сон золотой: Россия в его фильме тоже порядком смахивает на стихийное бедствие. Но Михалков конвенций не нарушает, ниже пояса не бьет и не стучит по крышке рояля, когда ему не хватает стандартной клавиатуры.

6

На вопрос же о том, кто сегодня ищет новый киноязык, у меня нет ответа. Я знаю только, что это не клипмейкеры (ибо крошение колбасы в фарш не превращает еще колбасу в осетрину). Предполагаю, что это не постмодернистски ориентированные Тодоровский или Евстигнеев, пытающиеся применить классические рецепты советского кино к постсоветским реалиям (не знаю, кого винить в том, что моцартианская легкость «Любви», ее остроумный монтаж и изящество диалогов ушли из следующих работ ее создателя). Похоже, что и Балабанов, с безусловной точностью отражающий новое самоощущение зрителя, эту смесь отвращения и сострадания ко всему, не столько изобретает новый язык, сколько стилизует (временами, как в «Трофиме», довольно плоско, временами, как в «Уродах», очень тонко). Думаю, что некоторые перспективы есть у ассоциативного, вольного способа строить повествование. Так, методом случайного нанизывания эпизодов, строятся и «День полнолуния» К.Шахназарова, и новая немецкая комедия «Беги, Лола, беги» Тома Тиквера, и множество студенческих работ. Но подозреваю, что все это скорее капитуляция перед реальностью, нежели новый способ ее организации. Честно говоря, я боюсь думать, что киноязык будущего открывает Сокуров, ибо это означает, что смотреть фильмы будущего будет ну, о-о-очень трудно. Есть надежда, что в роли Андрея Платонова выступит Петр Луцик, но и «Окраина» пока говорит языком советского большого стиля, и весь секрет ее шарма — в пресловутом столкновении стиля и материала. У Тарковского продолжателей нет, хотя вообще-то подражателей и эпигонов больше, чем надо. Жаль, что нет возможности осуществить давно задуманные проекты у Цымбала, Ковалова и Овчарова. Мне представляется, что нынешний Бунин, который мог бы развить и перевести в новое качество русский реализм (в данном случае кинематографический), сегодня тоже вынужденно бездействует. Это Андрей Смирнов, играющий роль Бунина в новом фильме А.Учителя. Чувственность, сдержанность, пессимизм его сухих и точных картин открывали замечательные перспективы, но свое «Житие одной бабы» он не может поставить вот уже который год.

Вследствие чего мы и вынуждены топтаться на развилке между распадом одного дискурса и достаточно примитивной адаптацией другого к новым временам. Остается лишь отметить, что метод Германа, переходя в свою противоположность, способен со временем развиться в метафизический, религиозный кинематограф истинно бергмановской силы, а метод Михалкова, будучи доведен до абсурда, дает замечательное, смешное и грустное кино, говорящее о России куда больше, чем самый дотошный реализм. И то и другое от нашей сегодняшней жизни предельно далеко. Будем надеяться, что без летописца не останется и она.

В.ПОДОРОГА

Молох и Хрусталев

МАТЕРИАЛЫ К НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА»

«Молох»

«Петербургский текст»

А.Герман и А.Сокуров — идейные антиподы (в дальнейшем будем учитывать заметное расхождение их стилей, эстетических, нравственных, идейно-идеологических установок) и сообщники, ибо совместно следуют в своем творчестве основным линиям напряжения, что уже два века пронизывают универсальный отечественный культурный опыт. Сошлюсь на недавно отмеченный раздел между доминирующими направлениями «ленинградской» кинематографической школы: будто бы по одну сторону А.Герман с его обытовлением и магическим реализмом чернухи, а по другую — А.Сокуров с его «духовкой» и «глобальной идеей» (и оба они — «большие советские художники»)[1]. Выделение этих направлений кажется мне крайне продуктивным. Но я бы пошел еще дальше. Ведь речь должна идти не столько о «ленинградском», сколько о «петербургском тексте» как универсальном текстовом пространстве отечественной (если угодно, национально-петербургской) культуры.

Не могу сказать, что «петербургский текст» сегодня столь могуществен, как и прежде, скорее он мертв, чем жив. Символы, ценности и вся его мифография агонизируют. Можно даже указать на точную дату начала агонии. Это появление серии публикаций о «петербургском тексте» в изданиях, близких к Московско-Тартуской семиотической школе, — время конституирования образа Санкт-Петербурга как текста (выстраиваемого на принципах натуральной семиотики)[2]. Хотя цель была, вероятно, совсем иная: не свидетельствовать в пользу его распада, а, напротив, спасти Петербургский (литературный) миф, придав ему «вечную» форму в структурно организованном знаковом пространстве. Своеобразная реставрация мифа и даже попытка ремифологизации, нового его утверждения в качестве «петербургского текста», то есть в конечном итоге отделение от диахронии советской истории.

Журнальный вариант.

[1] См.: Добротворский С. — Сириевля Н. Медный всадник «Ленфильма». — «Искусство кино», 1996, № 3, с. 22 — 23.

[2] Прежде всего это работы В.Топорова и Ю.Лотмана, помещенные в сборниках «Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам» (Тарту, 1984) и «Метафизика Петербурга» (СПб., 1993).

Не прибегая за недостатком места к обильному цитированию, можно указать на некоторые нервные узлы «петербургского текста», на то, что может стать очагом семиотизации. К примеру, отношение полноты (заполнения) и пустоты (опустошения). Этот мотив присутствует в произведениях А.Пушкина («Медный всадник»), Н.Гоголя («Ревизор», «Мертвые души»), А.Белого («Петербург»), А.Вагинова («Козлиная песнь»), Ю.Тынянова («Поручик Киже»), А.Платонова («Епифанские шлюзы»), Э.Мейерхольда (постановка «Ревизора»)... Каждый раз он получает свою особенную вариацию, несводимую к

«Хрусталев, машину!»

предшествующей или будущей. Семиотический импульс прорывается из начального разрыва-перехода между материальной пустотой и иллюзорной заполненностью так называемого петербургского пространства-времени. Городу Петра «пусту быть», «неживой, мертвый город», «неживая пустота» и еще более сильные образы «бездны», «погружения в топь и смрад», «исчезновения», «миража», «морока», «тумана, готового подняться и рассеяться». И это все образы не ограниченной пустоты, а тотальной и абсолютной; на месте города мгновенно оказывается бездна, уходящая по подвижной вертикали вглубь и ввысь. В центре пространственной организации «петербургского текста» — пустое пространство, сопротивляющееся заполнению, незаполняемое, а ведь именно его заполнение и должно было превратить город на Неве в город.

Город Санкт-Петербург в качестве «петербургского текста» предстает в течение последних двух веков как иное себе самому место, как движимый волей, противостоящей силам жизни (если под жизнью понимать силу, которая обретает форму). И даже будучи заселенным, он не устает страшить безличной пустотой площадей, проспектов, храмов, дворцов, регулярной непрерывностью строений, то есть мегаломанией властного чувства. Только природные и социальные катастрофы (наводнение, голод, революция) могут его наконец заполнить и тем самым уничтожить. «Петербургский текст» и рождается как прямое следствие нарушения договора между Обществом, Природой и Властью (петровской космократической утопией). «Петербургский текст», если мы учтем его «контрактную» основу, всегда был (да и останется) реактивным отражением всемогущества имперско-абсолютистской воли к власти (а далее — и тоталитарной). Фотонегативом власти.

Города в современном понимании еще нет, да он и не переживается еще как город, но только как произведение искусства, всесокрушающей воли, как пластическая идея абсолютной власти. И эта воля, что создает город-памятник, город-некрополь, город-музей, неизменно персонифицируется. Собственно, в центре «петербургского текста», особенно там, где он развертывает себя в видимых пространственных образах, всегда угадывается центральная фигура — статуя. Все, что относимо к мощи, тяжести, неподвижности, гнету, насилию имперской власти, стягивается в ее контур и сияние. Череда оживших статуй в пушкинском мифе. Механика самооживляющихся статуй (фигура Петра I в разных ее пластических модификациях). Постоянство присутствия «третьего» — пустотело-

го персонажа. Нескончаемый ряд двойников, то совпадающих со своей пустотой, то обретающих кровь и плоть...

Заметим и следующее: пустотелость — это основной признак кукольности. Придворные театры, зверинцы, кунсткамеры, смотры и парады, маскарады-арлекиниады — это один из возможных способов власти спонтанно семиотизировать волю, уже ставшую влечением к пустоте. Власть достигает высшего господства там, где разделяет то, что кажется неразделимым, имеющим органическую форму. Для воли, утверждающей себя как воля к власти, пустота — это условие абсолютной реализации, для живого — абсолютного насилия.

«Петербург — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург — бездна, иное царство, смерть, но Петербург — и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменивших русского человека. Внутренний смысл Петербурга именно в этой несводимой антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Эта двуполюсность Петербурга и основанный на ней сотериологический миф («петербургская идея») наиболее полно и адекватно отражены как раз в «петербургском тексте» русской литературы, который практически свободен от указанных выше недостатков и актуализирует именно синхронический аспект Петербурга в одних случаях и панхронический (вечный) в других. Только в «петербургском тексте» Петербург выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство, противопоставленное тем разным образам Петербурга, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни»[3].

«Петербургский текст — мощное полифоническое резонансное пространство, в вибрациях которого уже давно слышатся тревожные синкопы русской истории и леденящие душу «злые» шумы времени. Значит, этот великий текст не только «напоминал» о своем городе, а через него о всей России, но и предупреждал об опасности, и мы не можем не надеяться, по крайней мере, не предполагать, что у него есть еще и спасительная функция, знамения которой были явлены уже не раз за последние без малого два века. Поэтому-то, вслушиваясь в эти вибрации, мы чаем услышать некую гармоническую ноту, в которой мы опознали бы намек на какой-то спасительный ресурс и, наконец-то, сами сделали бы свой подлинный и благой выбор»[4].

«Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в эту двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как «парадиз», утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста. В обоих случаях имела место предельная идеализация, но с противоположными знаками»[5].

По приведенным выше фрагментам из известных пионерских работ В.Топорова и Ю.Лотмана можно заметить смещение «петербургского текста» в новейшую историю. «Петербургский текст» был конституирован как единый архетипический образ поистине трагически переживаемой реальности — отвергаемой и признаваемой, — реальности зла власти. «Петербургский текст» как миф учреждается и для того, чтобы в упорядоченной и хорошо структурированной форме описать все наиболее важные особенности зла, и не зла вообще, а зла именно этой власти, если под злом мы будем понимать произвол насилия (имперского или тоталитарного).

Высвобождение отечественной культуры из-под влияния имперских институтов началось с разрыва первоначального контракта общества и власти, кото-

---

[3] Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995, с. 260 — 261.

[4] Там же, с. 319 — 320.

[5] Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — В сб.: «Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам», Тарту, 1984, с. 34.

рый уже никогда более не был восстановлен (допустим, что разрыв этот можно датировать 1825 годом, подавлением декабристского восстания). Утопия культурного отказа, противостояния произволу власти имела, как всякая утопия, и свою оборотную сторону: рождение культурного деяния как чисто негативного, отрицающего собственный объект. Так при организации подвижного поля литературных образов в «строгую систему» бинарных оппозиций реактивные, отрицательные знаки получают единую направленность. «Петербургский текст» выражает в себе реальность Санкт-Петербурга ради ее отрицания, преодоления, вызова, протеста и т.п. Тем самым оказывается, что сам «петербургский текст» покоится на утверждении отрицаемого, и чем сильнее и настойчивее выражается это отрицание, тем с большей силой отрицаемое утверждается. Странное влечение русской литературы к власти объяснимо только в подобной антитетике, но лишенной семиотической стерильности. Ведь всякая попытка избежать обсуждения политики знака и тем более стремление придать ей внешнюю форму научности, как бы отгородиться от того, что может быть уже инфицировано властью, сыграли злую шутку. Отрицаемое не было устранено и оказалось в основании учреждаемого «петербургского текста» как тотального «мирового» мифа отечественной культуры. «Петербургский текст» в каком-то, возможно, ироническом смысле может рассматриваться как ловушка, в которую попала русская литература XIX — XX веков, полагавшая, что найдет в чисто негативном творческом акте, последующей игре воображения и утопических ценностях противоядие произволу власти, этому вселенскому злу. Да и разве она «полагала»? Быть может, подобно сомнамбуле, она следовала по пути, не ею предначертанному?

Конечно же, следы прошлого национально-культурного опыта не могут быть произвольно устранены, они живут и в самом актуальном настоящем, если сохраняются хоть в какой-то мере прежние условия воспроизводства данного опыта. Такие условия воспроизведения «петербургского текста» актуальны и сегодня — пускай в форме агонии, распада и т.п., — так как они не определяются, да и никогда не определялись, лишь игрой литературного воображения и уж тем более правилами семиотизации культурного памятника. И завершающие конвульсии этой длительной агонии «петербургского текста» можно наблюдать по фильмам Алексея Германа «Хрусталев, машину!» и Александра Сокурова «Молох».

Почему? Объяснюсь. «Петербургский текст» как мифогенная структура русской литературной культуры претерпел значительные исторические изменения. В том виде, в каком он еще мог существовать на рубеже 60 — 70-х годов в семиотическом воображении, он более не существует. Дело в том, что «петербургский текст», утратив после сталинской «реформации» локализацию в городской среде, обрел новые качества текстуальности, стал тоталитарным, то есть текстом, который более не отражает внеположенную себе реальность, а, напротив, создает, пишет ее, заставляя изменяться по правилам государственного террористического письма.

В ходе новейшей рефлексии этого сталинского, тоталитарного варианта «петербургского текста» он рассекается в двух направлениях. Одно остается вертикальным и ограничивается соответствующими оппозициями (характерная черта «рассечения», присущая ранней семиотической версии «петербургского текста»). Именно эта версия принята Александром Сокуровым за отправную в тоталитарной аналитике «Молоха». Другое: горизонтальное, линейное рассечение «петербургского текста», продольное, нескончаемое движение копий, удвоений, отражений, «уравненность» всех событий террора в едином коммунально-гулаговом лабиринте, из которого нет выхода. Вместо петербургского мифа власти совсем иные правила самоутверждения новоимперской тоталитарной воли к власти — город-лагерь. Великая литература и искусство города-лагеря (ГУЛАГ Солженицына и Шаламова)! Алексей Герман в «Лапшине» и «Хрусталеве» довольствуется этим аспектом террористического сталинского письма, отказываясь от темы вертикальности петровского града.

Современный постсоветский «петербургский текст», если его свести сегодня только к этим двум противостоящим политикам образа (естественно, я имею в виду прежде всего фильмы «Хрусталев, машину!» и «Молох»), конституируется через разлад и борьбу; единство не достанется даже дорогой ценой. Но конститутивные планы не являются обособленными друг от друга, так сказать, чистыми, ибо те линии, которые их проектируют, погружены почти в один и тот же материал, в одно и то же множество знаков чувственной (визуальной) советской «первоматерии».

Невидимые города

Петербург — atopos, неместо, то есть скорее воображаемое место, чем реальное. Таким для Гоголя был не только Петербург, но и Рим, для Джойса — Дублин, для Ван Гога — Арль, для Гогена — Таити и т.д. Есть множество городов: города мертвые, вечные, библейские, города-призраки, малые города и города-мегаполисы... В случае с «петербургским текстом» мы имеем дело не с образом-отражением города как такового, а скорее с отношением к тем силам изначального зла, которые лишь выразили себя в приемлемой пластической форме. Воображаемый город, город-атопия — это одно, но вот город, который уже не город, а образ концентрации негативных сил зла (произвола имперской власти), — это уже символ невидимого, ада земного, которому противостоит «небесный град». В аду нет спасения, убежища и покоя, в нем нельзя жить.

«Петербургский текст» естественно приобретает новые качества, как только мы включаем в него последние фильмы А.Германа и А.Сокурова. Сталин и Гитлер — это отцы-основатели новых городов. Первый строит город-убежище, второй — город-лагерь. Город-гора, город-пещера, темница и неприступный тайный замок — все это мистика сокрытия зла; напротив, город-лагерь, а еще точнее, город-ГУЛАГ — это совсем иной город, невидимый как будто, но вместе с тем более близкий населяющим его жителям, чем то внешнее городское пространство, которое имеет имя города. Движение плана, с которого начинается «Хрусталев», от снега и ночи к фигурам прохожих, заиндевевшим в сне машинам и далее — к теплым внутренним пространствам коммунальной жизни; виртуозные пролеты камеры — все только линия, продольная, не останавливающаяся, на которую нанизываются фрагменты пространства города-ГУЛАГА. Линия ГУЛАГа — как мировая линия, проходящая через все внутреннее и все внешнее, всегда свободная, что позволяет ей скользить дальше, опутывая все живое холодной паутиной животного страха. Напротив, в «Молохе» замок-убежище — вертикальный город, он располагается на бесконечной прямой, уходящей в высоту и в пропасть, это чуть ли не лифт ада, вход в преисподнюю. Тут другая игра и другая пластика. «Петербургский текст» снова и снова повторяет свое рождение, требуя подтверждения в виде нового мифа об основании города.

Произведение

Не обесценивает ли то количество фильмов, созданных А.Сокуровым в последние десятилетия, отдельный фильм? Как будто все они — произведения искусства, но ни одно из них — не Произведение. Непрерывный поток: «Одинокий голос человека» (1978, вып. 1987), «Разжалованный» (1980), «Скорбное бесчувствие» (1983, вып. 1987), «Ампир» (1987), «Дни затмения» (1988), «Спаси и сохрани» (1989), «Круг второй» (1990), «Камень» (1992), «Тихие страницы» (1993), «Мать и сын» (1997), «Молох» (1999). Перечислены только игровые ленты, но есть еще свыше двух десятков документальных. Подлинный культ траты. Что это за феномен — непрерывность кинематографического труда? «Нельзя остановиться, а то все рухнет». Выделю два измерения: линия пластического метаболизма, «перетока» энергии через ряд форм, одна после другой и рядом с другой, и линия символическая (если угодно, мистическая или элегическая), ведущая нас от случайности уже сделанного к идее Произведения. Чтобы удержать идею, усилие должно быть непрерывным. Принцип — «перетекание одного в другое».

А.Сокуров поясняет: «Мы продираемся через такие конкретные препятствия, что многие наши философские построения, многие наши мысли не получают, может быть, адекватного выражения. Такова, наверное, вообще судьба кинематографиста и природа кинематографического труда. Я считаю, что и «Камень» так же не реализован мною до конца, как и все предыдущие фильмы, он так же полон недостатков, как и те. Эта картина — в некотором роде продолжение «Круга второго». Сама идея перетекания одного в другое меня постоянно преследует, я очень хочу осуществить ее. Я стремлюсь к этому, но у меня не всегда получается. И здесь это тоже не получилось. Не получилось перетекание «Круга второго» в эту (в «Камень». — *В.П.*)»[6].

---

[6] Сокуров А.: «Главным искусством по-прежнему остается литература...» — «Киноведческие записки», 1994, № 23, с. 67 — 68.

«Тихие страницы» в нашем представлении завершают некую трилогию, которую мы начали картиной «Круг второй», и затем последовал «Камень». Конечно, если мы будем работать дальше, то этому будет сопутствовать продолжение нашей жизни и мы будем думать и чувствовать дальше. Что-то меняется в нас самих. Мы не остановились, слава Богу. Мы продолжаем двигаться»[7].

На первом месте «путь», «работа», «движение-через-труд», а еще шире, разновидность монастырской аскезы — трудовая. Не поэтому ли так низка значимость отдельной формы по сравнению с безусловной ценностью направленного усилия? Все должны трудиться, нельзя играть... Всякая роль — это труд, а не игра, профессионализм отвергнут. Актер Мозговой, который играл Чехова, который играет Гитлера и который будет играть Ленина; Петр Александров, который

«Хрусталев, машину!»

играет и сына, и его мертвого отца в «Круге втором», и другие. Метаболизм артистизма. Актер не просто теряет собственную пластическую особенность в результате смены масок, он предстает «вещью», чем-то вроде puzzle, декоративным фрагментом в компоновке кадра. Причем жертвой трудовой эйфории становится и зритель, который тоже должен трудиться, но весьма своеобразно. Его трудовая роль заключается в том, чтобы выдержать опыт бездействия или недеяния, подчиниться правилам созерцания, проделать даже «работу скорби» (по Фрейду); и все это необходимо испытать, прежде чем удастся что-то понять.

Что же у А.Германа? Там мы оказываемся в совершенно иной ситуации. Пожалуй, там нет культа непрерывности трудового усилия (в сокуровском понимании), скорее игра, скука, лень, бесконечные истории, анекдоты, розыгрыши и вместе с тем упор на отдельную форму. Именно она возвеличивается, доводимая до последнего предела — завершенного Произведения. Поэтому завершить произведение — это не значит преодолеть его временну́ю форму, а, напротив, собрать всю энергию из разных времен в едином времени Произведения. Если А.Сокуров в конечном счете рассматривает каждый фильм в качестве препятствия для движущейся энергии, временны́м отклонением от заранее предначертанного пути, то А.Герман все собирает под эгидой завершения работы. Ставка высока — завершить во что бы то ни стало... Произведения (фильмы А.Германа) не отменяют предыдущие, но каждое последующее произведение, достигнув полноты завершения, ничего не хочет знать о своих прошлых двойниках. Казалось бы, «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталев, машину!» почти один и тот же фильм (во всяком случае, по стилистике, темам, найденным приемам), и все-таки последний просто-таки отменяет первый... Все поставлено на службу поиска формы, а не энергии (бездумной) дела. Один делает в десятилетие один фильм, другой десятки...

[7] Там же, с. 75.

Название

Название фильма А.Сокурова всегда имеет *иной* смысл. Это название-символ, его нужно толковать. Но толкование не выведено за скобки как род обсуждения уже увиденного. Фильмы А.Сокурова рекомендуется смотреть так, как они того требуют: просто и подолгу. Смысл названия раскрывается (или должен раскрываться) через уплотняющееся и «трудное» время смотрения. Название — это идея фильма, моральный выбор, род этической ценности. Другими словами, у А.Сокурова название относится не к материалу фильма, а к общей идеологии замысла. Совершенно иначе трактует функцию названия А.Герман. Некто (Берия) говорит: «Хрусталев, машину!» (сразу же после наступившей смерти вождя). Хрусталев — не персонаж, он не появляется на экране. Это имя того, кто отсутствует, чей реальный образ не может быть извлечен на свет ни при каких обстоятельствах. Более того, это фрагмент подлинной истории (так было), ее сохраненный архивный кусочек, и вот этот кусочек, явный след событий, и начинает рассказ. Обрывок вступительной фразы. «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталев, машину!» крайне близки по технике повествования, и они сохраняют один и тот же стиль названия. Любопытно, что в одном из своих интервью А.Герман, размышляя о названии следующего фильма, который он снимает по роману Стругацких «Трудно быть богом», заметил следующее: «У Стругацких в повести есть такая фраза: «А вот табачник с Табачной улицы, умнейший человек, по этому поводу сказал...» Мы ее сделали рефреном всего фильма. Всякий раз, когда эта фраза говорится, никто не хочет слушать. В общем, что тот сказал, так никто никогда и не спросил, а может быть, он что-нибудь и сказал важное, чего не придумывало человечество. Мы в принципе так и картину хотели бы назвать: «Что сказал табачник с Табачной улицы»[8].

Язык немых

В «Молохе» все говорят по-немецки, понятна же речь благодаря переводу. Перевод выходит на первый план, делая неожиданным, почти оригинальным немецкий язык нацистских персонажей. «Знаете, — говорит Сокуров, — у немецкого философа Франца Розенцвейга есть такая мысль: «Язык больше, чем кровь». В самом звучании немецкой речи — и нацисты талантливо это использовали — есть жесткость, которая должна была стать важной краской в создании характеров, и в ней уже присутствует художественная дистанция. Кроме того, язык был еще одним средством преодоления многочисленных преград и барьеров, неизбежных при вживании в другое историческое пространство. Он был важнейшим приспособлением для актеров — когда они, не зная языка, выучили немецкий текст, немедленно произошел принципиальный сдвиг в самом качестве их существования в кадре. Для меня же язык решил еще одну серьезную проблему — благодаря ему мне удалось преодолеть ироничность авторской интонации в литературном сценарии»[9].

Вероятно, перед нами одна из самых успешных попыток избежать русификации немецкого материала. Срабатывает эффект очуждения. Немецкий язык, с одной стороны, принадлежит персонажам, но с другой — контролируется переводом, и перевод отнимает все его значения, удаляя их из речи говорящих. Так появляется шанс превратить актера в куклу, а его роль в набор случайных, но точных поз, которые будут опознаваться сами по себе, без какого-либо речевого сопровождения и «наполнения». Персонажи должны быть достаточно пустотелы, чтобы выглядеть наполненными. Здесь, если я, конечно, не ошибаюсь, в этой технике подачи актерской игры и «события» А.Сокуров остается верен принципу восточной поэтики — недеянию (Лао-цзы). «Не снимать войну войной» («Духовные голоса»), «не снимать Гитлера Гитлером, а Еву Браун Евой Браун». Не заставлять говорить тех, кто не может говорить. Так немецкий язык, вводимый для освобождения пластических решений от диктата языка, получает функцию оператора недеяния, удаляет персонажей на некую историческую глубину, в толщу дымчатую и приглушенную, через которую мы смотрим. Немецкий язык — тот лак, каким А.Сокуров пытается «состарить» материал и тем са-

---

[8] Герман А. Самый талантливый ничего не берет. Или берет вверх ногами. — «Новая газета», № 2, 17 — 23 января 2000 года.

[9] «Фильм Александра Сокурова «Молох». Каталог. СПб., 1999, с. 12.

мым создать эффект очуждения. Язык отдаляющий. Однако немецкий язык отдаляет, очуждает визуальные образы, но не настолько, чтобы мы не могли понять, что это всего лишь прием, и прием вынужденный, ибо других средств, более точных и более сильных, не нашлось. Немецкий — это как «туман», как «лифт», как «гора», это «вещь», не функция... И потом язык, поскольку он требует и вслушивания, и ответа и поскольку он развертывает живое поле эмоций, есть прямая угроза авторской идее. Ведь за ним следует точность, пластичность, уместность речевой игры, а это уже сложная, почти по-театральному ювелирная работа. Хуже того, все те, гипнабильные поля, по которым, как Вергилий, А.Сокуров водит своих зрителей, легко разрушаются речью. Именно с ее помощью жизнь может врываться в совершенно безжизненные образы и тела. Под давлением речи может быть расстроена вся эстетика мертвого.

Опять-таки совсем по-другому представлена версия речи в «Хрусталеве». Речь лишена артикуляционной силы, сбивчива, сведена к шуму, помехам, которые скорее затрудняют восприятие, чем его улучшают. Итак, мы не слышим, и всякая попытка зрителя вслушаться тут же пресекается. Речь подобна побочным шумовым эффектам, сопровождающим движение персонажей. И тем не менее она играет почти ту же роль, что и речь у А.Сокурова. Речь потому и нечленораздельна, что в ней нет необходимости, ибо вся пластическая энергия сосредоточена на телах персонажей. Происходит так, словно тело, пересекая пространство, оставляет после себя сонорный след, этакие буруны и вихрения.

И следующий момент. Насколько для А.Сокурова чужда в «Молохе» стратегия крупного плана — там нет и не должно быть лица, ибо никто из персонажей не может быть олицетворен, все снято в среднем плане, — настолько для А.Германа значение крупного плана огромно. Однако важно не отдельное лицо, а многоликость, постоянное смещение лицевых фрагментов, так и не образующих законченный крупный план. К отдельному лицу ведет речь, но такая речь, как в «Хрусталеве», невнятная и случайная, только обезображивает явление лица. В него не «заглянуть», не отыскать ответа, это всегда только часть лица, и лица немого, лишенного дара речи. Способ представить тоталитарную экзистенцию — обесчеловечивание речи. Несмотря на видимое различие функций речи у А.Сокурова и А.Германа, она и в том и в другом случае полностью отражает пластическую идею тоталитарного. Немотой захвачены эти два странных пространства: в «Молохе» пространство вообще не содержит какой-либо понятной зрителю речи, она накладывается на него извне, как звуковая дорожка, соотносимая не с теми или иными персонажами-масками в отдельности, но со всеми сразу, в «Хрусталеве» — это немота, вызванная самими событиями эпохи сталинского террора, немота, необходимая и органичнейшая для каждого отдельного «говорящего» тела.

Клаустрофобия и агарофобия

А.Сокуров страдает от острого ощущения неполноты ближайшего и весь ориентирован на удаленное, стремительно расширяющееся ввысь и вдаль. А.Герман отстаивает городское пространство, ему ближе идея лабиринта, тесноты, сужения и т.п. Это не клинические фобии, а конститутивы, они помогают нам соотнести фильмы с общей структурой «петербургского текста», выбрать правильные пути анализа. У Германа пространство, как уже говорилось, предельно сжато. Оно максимально насыщено вещами, и все персонажи, которые в него вступают, являются элементами этого процесса заставления, насыщения, загромождения пространства. Характерно, что кинокамера, контролируя некие дуги и перспективы, углы пространственных границ, не в силах контролировать появление и исчезновение персонажей.

Мим и исповедник

Авторский кинематограф (в большей степени, чем жанровый) сталкивается с проблемой определения порога самовосприятия. Главное — это то, как ты сам себя воспринимаешь в качестве автора. Единственным подлинным зрителем является автор. Отсюда бесконечные комментарии А.Германа и А.Сокурова к собственным фильмам, как надо *правильно* смотреть, понимать, толковать тот или иной эпизод, отдельный кадр и весь фильм в целом. Как автор задумал, так и исполнил. Если вы что-то не поняли, так вам объяснят. Но объяснят по-разному и даже предъявят вам требования как зрителю (и как возможному коммен-

татору)[10]. Стоит еще раз заметить: одной из существенных функций авторского кино, если не первой, является способность автора объяснить свой фильм, более того, придать этому объяснению роль «первого комментария».

Другое дело, в каком стиле выстраивается это объяснение. А.Сокуров, никогда не теряющий в своей речи отношение к сакральному, сближается с жанром исповеди. В то время как комментарии А.Германа выглядят просто рассказами, все новым пересказом того, что уже было увидено. Кажется, автор вновь и вновь рассказывает ту же историю, наделяя визуальные образы все большей литературностью, театрализуя новые эпизоды, разыгрывая их, как это делает площадной мим. А.Сокуров все время увеличивает требования к зрителю, он педагог, моралист, исповедник, метафизик. А с этим уже ничего нельзя поделать, это призвание. А.Герман рассказывает анекдоты и удивительные истории, его недоверие к зрителю как раз и прорывается в этих бесконечных рассказываниях, которые должны компенсировать «бессмысленность» событий, происходящих на экране. Время рассказа post factum как завершение самого произведения. И право на это время, в сущности, имеет только автор. Эгонарциссистская позиция — «душа» авторского кино. Автор — тот, кто предъявляет права собственности на то, что ему не принадлежит.

Я бы предложил следующую перцептивную схему для А.Сокурова: созерцание — время задержки — транс (аффект) — истина (*ясно*видение). Для А.Германа несколько иной порядок: *сно*видение — психомимика (тело) — текст (толкование). Это, конечно, возможные схемы восприятия. И не столько даже схемы, сколько условия катарсиса, которые предъявляются зрителю в качестве его правильной реакции (через что и как он должен пройти, чтобы обрести смысл увиденного).

Истерия и меланхолия

Пластичность запоминающихся образов, отраженная в каждой детали, жесте, позе или гримасе, получает свою реактивную форму выражения: для А.Германа — это психомиметическая кривая большой истерии, для А.Сокурова — меланхолия, «работа скорби». Все эти авторские «отклонения» не следует представлять клинически. Истерия и меланхолия — лишь необходимые условия субъективного видения материала.

А.Герман замечательно представляет психомиметический, конвульсивно-мимический план события. Стратегия «показа», принятая им со времен «Лапшина», продолжает быть эффективной в более масштабном разрешении сталинской темы. Крупный план в привычном его понимании упразднен, а точнее, проявляет себя только в движении «субъективной» камеры. Нет дистанции, необходимой для удержания на крупном плане человеческого лица, образа героя или жертвы, с которым зритель мог бы отождествиться и затем выбрать свою линию поведения. Происходит нечто иное. Функцию крупного плана берет на себя конвульсивное непредсказуемое движение камеры, которая то приближается, то проскальзывает, то втискивается, то останавливается... Движение камеры не дает зрителю занять устойчивую созерцательную позицию, заставляя его дергаться, откликаться на ложные выпады, смещения, кружения странных тел, принуждая все время «следовать за...», запоздало реагировать на суживание и расширение пространства отдельных сцен. Из-за этого намеренно беспорядочного движения камеры зритель впадает в некое состояние, близкое к отупелой зачарованности. Событийное время перенасыщено, отсюда бессмысленность происходящего. Разрыв между изображением и повествованием очевиден, автор (этот суфлер-комментатор) настолько поглощен организацией движения камеры, что даже не пытается этот разрыв устранить. Камера не наблюдает, она все время в движении и все время там, где происходит событие. Но не она его порождает, она лишь свидетельствует. Камера — вспоминающая, сновидная, опутанная

[10] Нельзя сказать, что авторское кино обречено и что А.С. и А.Г. — его последние представители. Мне даже кажется, что, напротив, его ожидает бурный период расцвета, но только в том случае, если оно действительно станет *авторским*. И новый «авторский» режиссер, избавившись от советских предрассудков, порвет с литературной традицией и ее ценностями, перестанет «служить народу». Будущее авторское кино будет автографией снов, а не слов, которые понимают все. Уже будет важна не столько связь со зрителем, сколько отношение автора к самому себе, и только этот необходимый эгонарциссизм будет иметь смысл. А.Г. и А.С. ближе всего подошли именно к этому кино, уже более не нуждающемуся в «своем» зрителе (а не только в «массовом»).

бликами визуальных образов, которые не могут получить четкого оптического статуса. Камера — вспоминающее «эго» (детское или сновидное, здесь уже не важно). Эгокамера. Пространственный образ не контролируется движением камеры, она внутри него. Мы, зрители, все время внутри неких пространств, открытых друг другу и предельно близких, смежных, но не знаем об этом. Поэтому переход вовнутрь каждого из пространств или подпространств отчасти шокирует, ибо не соответствует ожидаемому панорамному плану.

Обратим внимание на физиогномику нашего смотрения (как если бы была возможность ее реконструировать, извлечь из темноты и неясности переживаний). После просмотра чувствуешь освобождение, словно у тебя сняли с лица гипсовую маску. Психомиметическая маска, конечно, это не виртуальный шлем, но от нее нельзя отказаться.

Как и все сновидения, фильм А.Германа выглядит бессвязным. Известно, что сновидением трудно управлять с той же осознанной точностью, с какой мы управляем своими движениями в состоянии бодрствования. Выбор делается в пользу случайного, мнимо случайного сцепления образов. Фрейд рассматривал поток сновидений как симптоматику невроза (истерии). Каждый персонаж что-то говорит и не говорит, но то, что он точно делает, так это совершает неупорядоченные, взрывные, чисто конвульсивные движения. Танец марионеток, но сломанных, лишенных единого руководства и ритма. Движение, на которое делается ставка, может быть отнесено к движению реактивному. Это движение не то, которое индивидуально избирает отдельное тело, а то, которым на что-то реагируют, которое само совершает выбор за нас.

Вот здесь мы и обнаруживаем основания для истерии. Что-то ведь *действительно* происходит, раз тело марионетки-персонажа реагирует на происходящее взрывным движением. Иначе говоря, всякому возможному и свободному движению противостоит другое, деспотически, карательно-садистски навязываемое движение. Перед нами истерическое отреагирование «первичной травмы». Если по отношению к Сталину-вождю высвобождение всей духовно-телесной энергии достигает просто-таки пароксизма, то с той же и не меньшей силой приказ вождя травмирует каждое отдельное тело, лишая его какой-либо поддержки, кроме той, которую гарантируют механизмы террора. Итак, мы видим оборотную сторону истерического припадка, это отъединение отдельных тел от единого истеризованного тела массы. Припадочность советской интеллигенции (и в смысле ее постоянного припадения к власти), праведность и юродивость добровольной жертвы. Как если бы отдельное индивидуальное существование стало невозможным, даже предосудительным. Отдельное тело не в силах выдержать истерический припадок, не способно пережить его наедине с собой, но с легкостью и эйфорически переживает его, находясь в массе себе подобных сталинских истериков.

Для А.Сокурова камера сакральна, словно она — «последние врата», ведущие нас к Реальности. Отсюда стремление учить правильному ви́дению: долгое, предельно долгое удерживание взгляда на видимом. Казалось бы, процесс визуализации гарантирует проявление реального. Более легкого входа в реальность, чем «чувство зрения», мы и не имеем: просто открой глаза... Но есть еще один путь — сокуровский. Сделать видимое объектом *со*зерцания и тем самым заполучить доступ к другой реальности. Глубинный нарциссизм авторского замысла в том, чтобы не просто видеть, а созерцать видимое. Камера почти неподвижна, созерцающая, гипноидная. Это присуще вообще эстетике Сокурова, он стремится превратить камеру в инструмент созерцания. Отсюда так много гипнабильных полей в его фильмах, застываний, остановок. Камера-глаз неподвижна, и она не просто созерцает, а даже выжидает, пока реальность не станет проявляться сама по себе, самопроизвольно и лишь в силу этого длительно-пристального взгляда. Ви́дение приобретает сакральный смысл: если я что-либо действительно вижу, то я должен увидеть и то, что я не вижу, но что составляет смысл существования видимого. И для этого требуются время, терпение, даже боль и страдание: нужно учиться видеть каждый раз заново. Мне бы хотелось, признаюсь, чтобы следующим фильмом А.С. была экранизация «Ста дней Содома». Ведь только такой глаз в своей невозмутимости принятия видимого может представить (и совершенно незаинтересованно) порядок садистских оргий и тем самым умерить агрессивность порнографической магии, исходящей от литературного текста. Иначе говоря, ви́дение вторично, а созерцание первично, первое — лишь одно из средств для второго. Таков предел, после которого кинематограф перестает существовать или, если чуть мягче, быть возможным. Ибо умиротворенность и святость созерцающего

глаза не нуждается в видимом и может в любой момент отказаться от него в пользу застывшего созерцания сакральной (высшей) ценности. Вот почему все должно быть и чисто, и красиво, как в музее, на кладбище или в больнице: красив Гитлер, красива Ева Браун, красивы все и даже Борман и Геббельс, красив письменный стол Гитлера с журналами и справочниками по архитектуре — все имеет свою неброскую, хотя и массивную эстетику, свой жест и стиль... И это вовсе не нацистская эстетика, это эстетика вуайера, то есть *со*зерцающего, следящего за живым, как за мертвым. Красив укрепленный на высоте замок «Орлиное гнездо», с прекрасным, неизвестно откуда взявшимся туманом, обмывающим, словно вода, юное женское тело; замечательны внутренние помещения, кабинеты, гостиные и туалеты, белый обеденный стол с аккуратно расставленными приборами и цветами. Замечателен лифт, прекрасны силуэты охранников на фоне гор и пикника... Созерцающий глаз требует застывшего пространства, и поэтому оно не заполняется и не может быть заполнено, напротив, именно пустеющее пространство дает вещам простор, где они что-то значат и их эстетика интересна. Фигуры «героев» гитлеровской пьесы искусственны, декоративны и «вещны», но это не лишает их жизни в качестве объектов созерцания.

Признаюсь: «Молох» — это один из самых красивых фильмов, которые я когда-либо видел.

Легко, кажется, свести все творчество А.Сокурова к идее петербургского влечения к смерти. Чувство неживой жизни просто-таки сокрушает. Запрещены всякая ирония, юмор, смеховые ситуации, всякое лицедейство и актерское мастерство. Но ведь кинематограф — это прежде всего смеховое искусство, трик-итрак, фокусы, обманки... Нет живых сил, борьбы, крови, подлинного движения. Никто не улыбается — тоска. Откровенный саботаж жизни. Разве можно что-либо возразить человеку, который говорит тебе, глядя в глаза: «Как я люблю тебя, когда ты мертвый...» Одним словом, кинематограф мертвых... Но что такое мертвое? В нем, естественно, есть нечто отталкивающее, но и открытое — мертвое обнажено в силу своей бесконечной беспомощности и уязвимости (в трупе есть что-то детское, послушное).

По Фрейду, печаль проделывает определенную работу. Печаль есть некое аффективное состояние, объясняемое утратой (невосполнимой) любимого объекта, восполнение утраченного идет за счет развития чувства печали. Работа печали в одном смысле позитивна: ее результат — постепенный, под давлением реальности отказ от всех либидонозных связей с утраченным объектом. Работа печали — это последовательность остановок, разрывов и задержек всего потока образов, который еще связывает человека либидонозными нитями с утраченным объектом. Фильмы А.Сокурова, конечно, в чем-то весьма близки к подобной работе печали. «Меланхолия в психическом отношении отличается глубокой страдальческой удрученностью, исчезновением интереса к внешнему миру, потерей способности любить, задержкой всякой деятельности и понижением самочувствия, выражающимся в упреках и оскорблениях по собственному адресу и нарастающем до бреда ожидании наказания»[11].

В другом случае печаль негативна, так как страдающее лицо не в силах ослабить все свои прежние живые отношения с утраченным объектом и, напротив, пытается их восстановить и удержать, даже если это грозит ему оказаться заложником мертвого образа. Не отсюда ли фетишизм А.Сокурова, его тяга к старым фотографиям, кадрам кинохроники и, шире, к повторной документализации прошлого. Утраченный объект подвержен сильной деформации, так как он утрачен и его временное восстановление должно быть согласовано с временем задержки. Меланхолический взор останавливает свое внимание на еще оставшихся фрагментах прошлого в настоящем. И этого вполне достаточно. Объект, называемый утраченным, является объектом, чье существование определяется лишь временем взгляда. Время взгляда и есть работа печали. Но эта работа неотвратимо ведет страдающего к чувству полной опустошенности мира. Возмещение за страдание отыскивается на путях усиления либидонозных связей с утраченным объектом и даже его полного восстановления в эстетике мертвого. Ценность меланхолического чувства может даже возрастать, когда в нем начинают видеть особый метафизический дар, отличающий страдающего от других. Все те возможные привязанности и выбор объекта, что характерны для повседневной жизни, представляются теперь страдающему как недостаточные и неполные. Утраченные,

[11] Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб., 1998, с. 212.

«мертвые» объекты оказываются опорой творческой фантазии страдающего. Замечено и стало общим местом рассуждение о фотографии как посланнице смерти (Барт) и о том, что кинематограф — если не образ смерти, то быстрота смены отдельных мертвых мгновений, реанимационный эффект («ожившие картинки»)[12]. Не отсюда ли иллюзия, что именно кинематограф — эта фабрика реанимационных техник — позволяет восстанавливать утраченные объекты пускай в искусственном плоском образе, но все же настолько полно, что сохраняет надежду на новую жизнь уже мертвого. Здесь видимые образы замещают невидимые утраченные объекты, десакрализуют их значение, которое они имеют в воспоминании. Так многократно усиливается эротическое влечение к мертвому.

Гитлер-голос. Инцест

Обратимся к «Молоху». Удивительно, но если поставить вопрос о генезисе тоталитарного жанра, то мы заметим, что фильм Сокурова балансирует где-то между «Подвигом разведчика», «Обыкновенным фашизмом» и «Семнадцатью мгновениями весны». Как в первом, втором, так и в третьем случае обытовляется, переводится в повседневность и доступность образ врага. Если Ромм прибегает к уничижительному осмеянию и разоблачающему снижению высокогероической мифологии и пропаганды «третьего рейха», а также самого образа Гитлера, то в фильме про Штирлица враг и вовсе обретает ауру человечности, которая заменяет прежние его варварские черты тупости, примитивности, недочеловечности. Знакомое с ужасами Освенцима и ГУЛАГа советское сознание отдыхает на Штирлице, как ранее на «Подвиге разведчика»: герой легко имитирует врага, обреченность последнего делает советского разведчика неуязвимым. И вот теперь мы получаем еще одну версию, легко вписывающуюся в этот процесс «приручения» мирового зла, но уже совершенно по-иному. Гитлер — частный человек. Не важно, есть ли такой Гитлер или нет. (Кто-то, может быть, скажет, что все эти персонажи под странными историческими именами — Гитлер, Геббельс, Борман, Ева Браун и другие — больше походят на переодетых по старой моде немецких бюргеров, осматривающих местные достопримечательности, случайно избравших для себя столь необычное место для прогулок, пикников и ночлега.)

---

[12] Важно здесь указать на два свойства кинематографического движения — протокинезис и посткинезис. К первому я отношу движение, которое принадлежит объективу, этому сверхмощному искусственному глазу, способному ухватывать и запечатлевать мертвые мгновения (а точнее, делить жизнь на мгновения), ко второму — нескончаемое повторение условий первого. Что же это за глаз? Это глаз, который не просто видит, он схватывает. Ведь мгновение должно быть схвачено, тогда мы его увидим, текучесть жизненного светового потока не позволяет нам схватывать, достаточно того, что мы им пользуемся, чтобы жить и выживать. Но это глаз бинокулярный, *глаз хищника*, который способен быстро и точно в объемном изображении определить местонахождение жертвы, чтобы совершить бросок-захват, следуя той невидимой траектории, которую успел мгновенно проложить глаз. Человек — один из самых беспощадных и устрашающих природных хищников. Объектив дает такое усиление глазу, что говорить о кинематографе нужно лишь с двух позиций: насколько то или иное произведение кинематографического искусства способствует повышению-понижению порога визуального насилия. Объектив — это острие визуального насилия. Может быть, эту ужасающую природу фотонасилия и чувствует А.Сокуров, раз он обращается не к живому, а к мертвому. Жертвой глаза должна быть не жизнь, а смерть, овеществленная, воплощенная, сросшаяся с предметом и неотрывная от него. Цвет, свет, музыкальные тоны, звучания, голос человеческий могут препятствовать и даже манипулировать этой первоначальной силой протокинезиса, но они не в силах ее устранить. Ведь нам кажется, а мы настолько привыкли к различным визуальным технологиям, что ничего так и не было — не было никакого насилия. Мы видим уже сто раз виденное, вот почему нам представляется вполне естественным этот вооруженный, хищный глаз. Может ли кино создать такие области посткинезиса, который или усмирял бы эту жажду убийства, или растворял ее во встречном потоке другого вида кинезиса, где решающую роль может сыграть отвращение, страх. Обратная волна, равная силе захвата. Если что-то нас пугает, настораживает, если что-то нам мешает, то мы устаем смотреть, мы или засыпаем, или впадаем в такое состояние, которое делает нас самих жертвой некоего невидимого насилия и угнетения, которое движется с экрана теперь в другую сторону. Итак, мертвое как продукт неслыханного насилия над жизнью сталкивается с этой чисто оптико-механической направленностью человеческого глаза на жертву. Тот, кто видит жертву, не знает, что она мертва. Читая отдельные заметки А.Сокурова, где он излагает некоторые из идей по поводу статуса кинематографа как искусства, совсем не удивляюсь его противостоянию тому, что составляет смысл его усилий, — кинематографу как движению. Сверхбыстрота смены кадра работает на феномен бинокулярного зрения, зрения схватывающего, зрения-агрессии, захвата жертвы. Мне кажется, что кинематограф А.Сокурова потому так и склонен к замедлению, что он пытается противопоставить «агрессивности» объектива акт созерцательного транса. Не фиксировать, не видеть, а быть среди того, что ты видишь... Как перестать быть хищником, не быть агрессивным, не быть жестоким...

Вероятно, имеется в виду, что всякая жизнь, даже развращенная патологическими эксцессами жизнь безумца и негодяя, имеет свое оправдание. Даже наименьший шанс для оправдания преступления должен быть использован. Вправе ли режиссер нарушать негласный завет всеобщего осуждения преступника, чье имя должно кануть в Лету, исчезнуть, ибо даже случайное упоминание этого имени дает ему силу быть? Имя возрождает, выводит на свет.

Молох — это символ тоталитарного (древний бог-царь, требующий жертвоприношений детей, одновременно и бог-царь, побеждающий время, смерть, но и змея, кусающая себя за хвост). Возникает контраст между романтическим эпизодом Ади и Евы и громадной тенью Молоха, что располагается за этими убогими и неясными сценами частной жизни. Ничтожность и понятность, объяснимость Ади и Евы и необъяснимость Гитлера-Молоха. Сокуровский образ устраняет Гитлера. Вероятно, режиссер прав: немецкий народ желал Гитлера, и он его получил. Дегероизация мирового зла, перевод его в план обыденного, инертного и совершенно зачуханного неврастеничного сознания, страдающего некрофилией, страхом перед нечистотами, заражением и т.п. Нет ни вождей, ни массы, которую они обманом, террором и насилием ведут к гибели. В фильме нет ничего, что бы указывало на происходящее за пределами этого горного убежища. Нарушая право художника на «последнюю истину», задаюсь вопросом: почему образ преступника номер один получил столь мягкие и внешне безличные контуры? Мне скажут, что дело не в этом плюгавом диктаторе, а в *любви* (и не в женской) и в той силе, которая за ней стоит, божественной силе. Если хоть кто-то продолжает любить Гитлера, то его можно считать спасенным. Итак, два ответа в одном: все мы диктаторы и мерзкие убийцы и, когда мы диктаторы, все мы ничтожества. Спасти нас может только Любовь — высшая Сила — Трансценденция. Отказ от любви и есть самое страшное из преступлений. Гитлер — выродок, ибо отрекся от собственного спасения, точнее, не смог принять дар любви.

Мак-Люэн как-то заметил, что в эпоху телевидения Гитлер был бы невозможен. Во времена радио, где учреждается резонирующее закрытое или полуоткрытое, но достаточно обширное пустое пространство — невиданная архитектурная форма, — каждый становится собой: голос Гитлера — голосом вождя, а отдельный индивид, в слушании сливаясь с другими подобными, — сверхтелом, массой. Возможно ли составление карты эрогенных зон тиранического (тоталитарного) тела, тела-голоса? Это предприятие может показаться весьма сомнительным, если вспомнить, что форма (визуальная) деспотии — это форма световая, и поэтому она не является ни сексуальной, ни антисексуальной. Свет — как чистое значение трансцендентной власти. Гитлеровский режим не пренебрегал традиционными «световыми» символами представления высшей власти. Принцип вождя — это не просто единоличная абсолютная власть, а прежде всего власть над массой, поверх всех социальных связей и отношений существовала наиболее прочная связь между вождем и его массой. Искусство владения массой Гитлер рассматривал как истинное предназначение вождя. Высшие силы говорят в этом голосе. Форма деспотического тела пуста, именно поэтому она всегда заполняема, если угодно, эта форма и есть место представления самой массы, момент в локализации ее либидонозных энергий. Голос-Гитлер обладает неслыханной эрогенной силой. Смертное, уязвимое тело деспота, проходя сквозь его сиятельную, светобожественную ипостась, распадается в речи на отдельные либидонозные кусочки и фрагменты. Происходит распад некоей социальной материи, в потреблении энергий которой участвует масса.

Голос, который слышим, всегда прежде всего слышен изнутри, и его нарастающая мощь вполне способна разрушить сознание слушающего, заставить его распасться на мельчайшие сонорные частицы. Фрагментация звуковых пространств индивидуальных тел и есть омассовление («сонорное заражение»). Гитлер был способен и даже искусен в имитации любых голосов, в этом проявлялась, вероятно, эротически сексуальная компонента его поведения. Соблазнение глоссолалией тем эффективнее, чем в большей степени была удачна имитация внутреннего состояния того, кто соблазняется. Голос-Гитлер, бесспорно, обладал суггестией эротической. В любом случае, циркуляция «любовного чувства» ему была в полной мере известна только в таком варианте.

«Инцест (или, по крайней мере, почти инцест) является, быть может, наилучшим лекарством в случаях бессилия, объясняемого психологическими причинами, коренящимися в чрезмерном солипсизме, каким страдал Гитлер. В жилах Гели — этой аппетитной молоденькой племянницы — текла его кровь, и

вполне возможно, что его солипсистскому уму она представлялась как бы женским органом, выросшим у него и составляющим единое целое с его гениталиями — некий гермафродит Гитлер, двуполое существо, способное самосовокупляться, подобно садовой улитке. Во всяком случае, теоретически такое возможно, на практике же все оказалось не так просто, и Гели пришлось, подчиняясь дяде, заниматься весьма странными вещами. Однажды она даже сказала подруге: «Ты и представить себе не можешь, что это чудовище заставляет меня проделывать». Что бы она ни делала, Гитлер со временем так вошел во вкус, что не только сам начал считать эту всевозрастающую в нем потребность в ее фокусах «любовью», но и посторонние вскоре приняли это за любовь, ибо Гитлер стал вести себя на людях, как романтический юнец, боготворящий свою непорочную избранницу. Однако (по мнению посвященных) все эти вздохи и переживания как-то уж очень не вязались с пошлыми любовными посланиями, которые она

«Молох»

то и дело получала от него, — всеми этими записочками, расцвеченными порнографическими рисунками, изображавшими интимные части ее тела, которые он явно рисовал с натуры!»[13]

Гитлеровская страсть к инцесту соразмеряется с солипсистским захватом мира. «Существовать — это быть воспринимаемым» (Беркли). Кем? Тем, кто существует. А кто существует? Тот, кто воспринимает. Но кого? Того, кто существует... Обратимое сдваивание в психической структуре первичного нарциссизма. Солипсистская модель стирает (или, точнее, должна стирать) половую конституцию тела. Гитлеровский двуполый фантазм обладает устойчивой параноидальной силой. Как в речи заслуживает внимание не само содержание речи, а то, каким образом присваиваются определенные звуки, а через них — события, идеи, образы, так и в солипсистском видении мира присвоение мира есть непрерывная циркуляция образов присвоения, замкнутых на самих себя. Нет границы между солипсистским «эго» и его двойником, имитируемым, захватываемым, поглощаемым, но никогда не отвергаемым. В силу этого мужское начало легко проектирует себя в женском органе, а женское — в мужском. Иначе говоря, ни один из органов деспотического тела не существует в качестве постоянного, органы могут создаваться всякий раз и на любом месте, где пересекаются либидонозные энергии. Сдвоенные половые органы, «извечная пара» любви, каждый из них имитирует себя в другом, высвобождая необходимую энергию.

Глотка Гитлера — это вагина, внутреннее полое пространство, в котором скапливаются массы сонорных частиц и объектов, настоящее убежище и единственный *реальный* орган массы. Речь лишь стратифицирует это внутреннее вагинальное пространство. В то время как к мужскому относится вся та внешняя, массивная, тектонически образованная часть фантазматической архитектуры, в

[13] Хьюз Р. Лисица на чердаке. Деревянная пастушка. М., 1977, с. 584.

составление планов которой так глубоко был вовлечен Гитлер. Нацистская архитектура фаллократична. Действительно, одно должно подавлять невообразимой и неслыханной визуальной мощью, другое — включать, принуждать к пассивной восприимчивости и безусловному послушанию — слушать голос вождя. Гитлер как вуайер — конструктор, художник, изобретатель архитектуры «третьего рейха», — чтобы видеть, нуждался не только в мужском, но и в женском начале. Мужское — лишь оболочка, женское — внутреннее содержание. Орган в органе, и один не имеет никакой иной функции, кроме той, которой он уже обладает. Масса упорядочивается голосом, в нем как органе артикуляции и слуха сосредоточивается вся жизнь массы. Но ее бесконечный рост и длительность пребывания во времени будет контролироваться новой имперской архитектурой, несоразмерной никакому человеческому присутствию.

Сталин-письмо. Педерастия

«Остался другой человек — огромный хам, в одних штанах на пуговице и без рубашки.

— Скидавай портки!

Перри начал снимать рубашку.

— Я тебе сказываю — портки прочь, вор!

У палача сияли диким чувством и каким-то шумящим счастьем голубые, а теперь почерневшие глаза.

— Где ж твой топор? — спросил Перри, утратив всякое ощущение, кроме маленькой неприязни, как перед холодной водой, куда его сейчас сбросит этот человек.

— Топор! — сказал палач. — Я без топора с тобой управлюсь. Резким рубящим лезвием влепилась догадка в мозг Перри, чуждая и страшная его природе, как пуля живому сердцу» (А.Платонов. «Епифанские шлюзы»).

Лучшие и самые шокирующие сцены «Хрусталева»: «насилование генерала» и «смерть тирана». Дотронуться до Сталина, коснуться сакрального тела и не быть умерщвленным — это вызывает новый экстаз у жертвы...

Гитлер говорит. Сталин пишет. Голос и письмо — две системы насилия, которые по-разному локализуют карательную мощь деспотической власти на человеческом теле, отыскивая наиболее уязвимые места. Человеческое тело становится объектом непрерывной сексуальной репрессии. Поскольку террор всегда претендует на то, чтобы быть тотальным, то естественно, что он пытается захватить весь диапазон человеческих телесных реакций, включая самые интимные стороны существования, к которым относится и сексуальный опыт индивида. Во имя создания массовидных или коллективных тел как сталинская, так и гитлеровская террористическая машины захватывали обширный ресурс сексуальных энергий, принадлежавших множеству индивидуальных и частных тел. Во многом благодаря безвозмездному потреблению этих энергий мог осуществляться сам террор. Немалое значение приобретает в этом отношении вопрос о том, как их потреблять, какой способ сексуальной репрессии наиболее эффективен. Конечно, здесь не идет речь о выборе стратегии, ибо она уже изначально встроена в ту или иную террористическую машину и определяет ее функционирование. Оральное воздействие, специфическим образом артикулированное в глотке Гитлера, устремлено к захвату всех эрогенных зон человеческого тела-слушателя, объектом и даже интимным посредником сексуального желания масс становится деспотическое тело.

Сталинская же карательная ортопедия, действующая через письмо, «по-египетски», опирается явно или неявно на кастрационный комплекс, который не только блокирует самопроизвольную возбудимость, но и стремится в конечном итоге к стиранию половых различий. Можно сказать, что каждый способ воздействия ориентирован на соответствующую мишень: в одном случае выбирается такая телесная карта, которая, указывая на расположение эрогенных зон, предлагает пути канализирования потоков сексуальной энергии, их интенсивности, протяженности во времени, в другом — карта, выявляющая зоны телесного поражения, изымающая сексуальную энергию террором против ее носителей, индивидуальных «частных» тел.

Не тратить, а взымать, чтобы поддерживать величие власти, застывшей и неподвижной, власти, якобы бесконечно устойчивой и никоим образом не могущей быть устраненной в такой своей прозрачной и ясной пустой форме. Вопрос, следовательно, в техниках этого «взымания» (Фуко). Террор — одна из таких техник. Потребление сексуальной энергии деспотической властью требует особого вни-

мания, так как этот процесс, конечно, не может быть выделен в каком-то чистом виде, но всегда предстает смешанным. Благодаря таким картам (картам сексуальной репрессии) создаются фантазмы новых тел власти: сталинский и гитлеровский человек. Один — из стального панциря, другой — скорее из мрамора, что было бы немыслимо, если бы сексуальная энергия хотя бы отчасти была в личной собственности субъекта. Сексуальная энергия должна распределяться в социальном пространстве в зависимости от потребностей в ней деспотического тела.

Специфика сталинского террора, если о таковой вообще можно говорить, заключалась в том, что была сделана попытка построить новое мужское тело. Поэтому террористическое действие прежде всего направлялось против основного очага спонтанной сексуальной рецептивности: против мужской сексуальности. Не сексуальности как таковой, но против лишнего затрачивания энергии, против того, чтобы сексуальная активность была спонтанной и к тому же обращенной на само тело. Сталинский деспот-евнух противопоставлен гитлеровской фигуре деспота-гермафродита. Деспот-евнух — это в какой-то степени и жертва — отречение, монашеская, беззаветная преданность делу, никаких отвлечений от цели, достижение высшей экономии во всем, что касается областей, где должен удерживаться симбиотический контакт с массой. И этот контакт идет через определенные эмоциональные (культ аскезы) структуры.

Другое дело — сама карательная процедура, смещенная в пласты социально невидимого. Вполне завершенный карательный жест сталинской эпохи: выстрел в затылок. Империя евнухов — это верно! Но это лишь верхний «чистый» этаж. Нижний занимают трудовые и карательные лагеря, это словно смещение самой анатомии — отбросы общества без права на переписку, отстойник. И здесь все возможно, ибо само наказание теперь не демонстрируется как таковое, его не обсуждают, оно есть исчезновение. И сам акт экзекуции оказывается на самом низшем этаже, в подвальной его части.

Место казни — обычно подвал, замкнутое, закрытое, полутемное и грязное помещение. Массовые расстрелы складывались из множества индивидуальных казней тет-а-тет: пуля-фаллос — затылок-анус. Педерастическая атака, уничтожающая символику ануса, повторяет себя в одиночном выстреле. Это не убить, и это даже не наказать, а пристрелить как собаку. Освободить, можно сказать, от ненужных мучений, ибо этот человек уже не человек, а дерьмо, отбросы и его просто надо освободить от него самого, помочь ему, ибо он уже есть ничто, как человек он более не существует. Хочу еще раз подчеркнуть, что в сталинскую эпоху исчезновение людей стало нормой существования в страхе террора. Человек исчезает, но не умирает, смерть не произносится и не выговаривается, хотя, конечно, требования смерти со стороны самой массы могут дирижироваться и нарастать в зависимости от истерии самого террора. Сталин — это, бесспорно, фигура пантеона отцов-кастраторов.

Вводимые нами «оппозиции» могут показаться неточными и недиалектичными, более того, совсем не отвечающими творческим задачам А.Германа и А.Сокурова. Но их необходимо рассматривать прежде всего как условия включения предложенных ими политик образа в единый «петербургский текст», воспринимаемый в качестве универсального мифа отечественной культуры.

«Петербургский текст» парадоксально живуч. Вероятно, следует говорить о временны́х циклах его распада-восстановления. Символистский этап отмечен активной ремифологизацией «петербургского» мифа, но в так называемом русском авангарде, напротив, он распадается. В постреволюционное время его восстановление протекает почти синхронно с укреплением сталинского политического режима. Миф о русской литературе как едином и универсальном тексте отечественной культуры начинает утверждать себя почти с террористической силой. Становится политическим мифом. Заметим, кстати, что попытка отделить культурный миф от политического, хотя и может показаться кому-то простой задачей, не влечет за собой освобождение от идеи единого «петербургского текста», так как она является мировоззренческой основой обоих мифов. Постперестроечные эксперименты в авангардной поэтике (не только петербургской) вновь поставили под сомнение общенациональный литературный миф. Наиболее выразительные свидетельства агонии «петербургского текста» проявились в московском концептуализме, поп-механике, некрореализме и других движениях современного андерграунда. Но уже завтра (хоть очень не хочется в это верить) мы можем оказаться на пороге нового ренессанса «петербургского текста»...

«Романс»,
режиссер
Катрин Брейа

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Приключения человеческого тела

ЕВРОПЕЙСКОЕ И РУССКОЕ ПОРНО: ПОТОЧНАЯ ТОСКА И ПРАЗДНИК ЖИЗНИ

«Все фильмы рождаются свободными и равными», — приговаривал отец Французской синематеки Анри Ланглуа, спасая из затопленных подвалов и замшелых хранилищ обреченные на гибель фильмы, считавшиеся в те довоенные годы быстро устаревающей игрушкой, вроде вчерашней газеты. Очевидно, единственный продуктивный подход к кинематографу как комплексному, эстетическому, социологическому, историческому, психологическому феномену — признание абсолютной ценности и информационной насыщенности любого движущегося изображения. Выпуска «Новостей дня» и «Нетерпимости», любительской 8-*мм* съемки свадьбы друга и Би-муви 50-х, «научпопа» о зверушках и «400 ударов», «Броненосца «Потемкин» и рекламного клипа, авангардистского опыта нью-йоркского андерграунда и десятиминутного порно, которое можно посмотреть в одном из бесчисленных секс-шопов на улице Сен-Дени в Париже. Между тем критика порно как полноценного жанра кинематографа практически отсутствует. Безусловно, порно решает прежде всего проблемы не эстетические, а физиологические, психологические. Однако оно не более функционально, чем поточный вестерн или стандартный фильм-каратэ, так же далекие от Творчества с большой буквы, так же предсказуемые, так же следующие железным правилам: что, как, в каком количестве должно быть репрезентировано на экране. Единственный, кажется, опыт регулярного учета и анализа всей выходящей на парижские экраны порнопродукции предприняли в 70—80-е критики журнала «Синема», добросовестно пересказывавшие и рецензировавшие с традиционной точки зрения (операторская работа, работа художника, актерские удачи и неудачи и т.п.) в традиционной рубрике типа «Фильмы месяца» всех этих «Врачих с огромными сиськами» (затесавшихся в годовом обзоре между «Далекими голосами, тихими жизнями» Теренса Дэвиса и «Красной жарой» Уолтера Хилла) или «Карлика, одержимого извращенца» (между «Смертью прекрасных косуль» Карела Кахини и «Простой смертью» Александра Кайдановского — примеры взяты из справочника La Révue du cinéma. La Saison cinématographique 1988). Достойный уважения за свою бесперспективность и маниакальную добросовестность опыт французских коллег остается, увы, курьезным исключением из правила.

Все изменилось в первые годы второго кинематографического столетия. Требования борьбы за реализм, за честность, за подлинность движущегося изображения, наиболее откровенно сформулированные датской «Догмой», актуализировали вопрос о репрезентации сексуальной жизни как «неотчуждаемой собственности человека» (Андре Базен), недоступной имитации. Вопрос был поставлен и решен радикально: или — или. Или вообще отказаться от имитации, или (что, в общем, то же самое) ввести в традиционное, сюжетное, актер-

ское, авторское кино элементы хард-порно. Родился и быстро завоевал права гражданства термин «арт-порно». Первые звонки, очевидно, прозвучали тогда, когда Милош Форман («Народ против Лэрри Флинта») и Пол Томас Андерсон («Ночи в стиле буги») сделали порноиндустрию «золотых» 70-х предметом рассмотрения, драматизации, если не романтизации. Гаспар Ноэ («Один против всех») еще заботился о максимальной остраненности порноизображения в структуре фильма. Его лирический герой, несчастный мясник, одержимый отвращением к жизни и полупатологической любовью к немой дочери, отправлялся в киношку. Крупные планы совокупления были еще вынесены на экран в левом верхнем углу кадра, а в плане-эпизоде основное внимание фокусировалось на лице героя и его закадровом монологе. Но уже одновременно с Ноэ пригласил порноактеров — пока что только в эпизод — Ларс фон Триер («Идиоты»). В 1998 году Катрин Брейа («Романс») и в 1999-м Лео Каракс («Пола Икс») благословили символический брак искусства и порно, сняв настоящих актеров Каролин Дюсе и Гийома Депардье в «откровенных» сценах и, наоборот, повысив статус итальянского жеребца Рокко Сиффреди и анонимной французской профессионалки до актерского. (Известный сатирический еженедельник «Шарли Эбдо» пересмешничал: «В римейке «Рокко и его братьев» Сиффреди сыграет члены всех братьев». И еще: «Брейа задумала короткометражку, но Рокко туда не поместился».) И наконец, Брюно Дюмон («Человечность») апеллировал к легендарной «порнографической» картине Гюстава Курбе «Истоки мира», а алхимик монтажа Ян Керкоф в «Шабондамской элегии» снял в стилистике хард-порно душераздирающий «жестокий романс» об американском парне, попавшем в дурную историю в Токио.

Фильм Керкофа — очевидно образцовая любовная история рубежа тысячелетий. Тот ранний жестокий и фригидный телесный опыт, о котором рассказывает парню его возлюбленная японка, может быть адекватно передан лишь столь же жестоким и откровенным визуальным рядом — все иное было бы невыносимой ложью. Где-то в окрестностях порно бродят и Дэвид Кроненберг («Автокатастрофа» и «eXistenZ»), и Абель Феррара («Отель «Новая Роза»). Недаром и свое кинематографическое завещание — «Широко закрытые глаза» — великий Стэнли Кубрик посвятил стихии секса «на грани фола».

На таком впечатляющем фоне практически незамеченным (и не только в России — во Франции информация об этом появилась, кажется, только в «Кайе дю синема») осталось открытое письмо видных деятелей французского порнокино, направленное ими зимой 1997 года министру культуры Катрин Тротман. Пафос письма заключался в том, что под натиском анонимной и бездушной видеопродукции, снятой в странах с более благоприятным налоговым режимом, оказался под угрозой вымирания такой традиционный и сугубо французский жанр, как порно. Порно артикулировалось в письме как законный и полноправный киножанр — таким образом, это обращение вполне вписывается в многолетнюю рефлексию о смерти кино, «изобретения без будущего». Исчезновение специфической магии кинотеатральной формы потребления зрелища волнует французских порнографов в той же степени, что и Вендерса с Торнаторе. В письме Тротман они били тревогу по поводу закрытия последних залов, где в Париже можно было увидеть порно на 35-*мм*. Обаяние маленьких кинозалов где-нибудь возле вокзала Сен-Лазар сменяется анонимностью конвейерных видеокабинок на Сен-Дени. Интерес именно к традиционной форме потребления французы пытаются активизировать в своей неповторимой манере, почти что на грани хэппенинга. Например, на Больших бульварах недавно открылся кинозал, в который по субботним вечерам пускают только пары. Зрителей приглашают (и поощряют) подняться (во время и после сеанса) на сцену, раздеться и предаваться любви на глазах у зала. По сути дела, тревога авторов письма по поводу исчезновения порно как жанра была обоснованна. В истории существовал доселе единственный прецедент безнадежно исчезнувшего жанра. Я имею в виду бурлеск, в той же степени посвященный приключениям человеческого тела, столь же бездушный, механистический и жестокий, сколь и порно, но, тем не менее, занимающий почетное место в исторической иерархии кинематографа.

Интересно, как меняется общественный пафос порножанра в зависимости от обстоятельств исторического времени и места. В 70-х порно, несомненно,

отражало пафос сексуальной революции и в течение какого-то, хотя и короткого, времени пользовалось во Франции всеми правами «нормального» кино: финансовые и юридические ограничения, введение пресловутой категории «X», изгнание в специализированные кинотеатры последовали хоть и быстро, но далеко не сразу. Подвергнутое остракизму порно пережило в 70—80-е ту же эволюцию, что и прочие интегрированные в общество потребления завоевания 1968 года. В 90-е пафос арт-порнографов заключается в том, чтобы вывести порно из видеогетто, декоммерциализировать секс, вернуть ему абсолютную, а не товарную ценность. Естественно, что современная критика, благосклонно (или, во всяком случае, уважительно) реагирующая на феномен арт-порно, не должна обходить своим вниманием и область нормального порно как один из актуальных источников вдохновения для «настоящих» режиссеров.

В каждой стране — особое порно, со своей национальной спецификой. Возможно, именно в таких сугубо функциональных жанрах, как рекламный ролик и порно, эти особенности отражаются наиболее полно. Возьмем, например, испанское кино, которое и в нормальном-то своем воплощении чувственно и сексуально до непристойности. На «Ночи пожирателей рекламы» в 1998 году всеобщий энтузиазм вызвал испанский ролик, рекламирующий — запамятовал какую — марку фотоаппаратуры. Что же происходило на экране? Мы видели мужскую фигуру, скадрированную от груди до колен. На бедре у мачо безвольно висел фотоаппарат, который затем начинал медленно, но верно «вставать», пока не занимал горизонтальную позицию и пока не выдвигался с чувственным жужжанием его объектив. По-моему, чистая порнуха. Что же касается испанского порно как такового, его авторы, несомненно, чувствуют себя в контексте национального киноискусства. В испанских фильмах неизбежны женские типы, утрирующие и без того утрированных Кармен Педро Альмодовара, специфический мадридский декор и бурлескные ситуации, прямо отсылающие к его фильмам, например к «Чем я это заслужила?».

Вообще одна из родовых черт порно — передразнивание, а порой и вполне серьезная апелляция к образцам авторского кино. Речь в данном случае идет не об интерпретации популярных мифов или образцов масскульта, хотя и этого добра навалом: от «Белоснежки и семи гномов» и «Алисы в стране чудес» до родных «Ментов. Полиции нравов» режиссера, скрывшегося под псевдонимом Евгений РасПутин (и анонсирующего в главных ролях «самых популярных российских кинозвезд Ивана Скуратова и Василия Ковалева»). Так, недавно скончавшийся итальянец Джо Д'Амато пародировал спагетти-вестерны в «Рокко и семи наемниках», где неизбежный Сиффреди увлеченно имитировал Клинта Иствуда. Но наиболее силен такой культурологический аспект во французском порно. Фильмы короля порно Жозе Беназарефа, недавно вернувшегося на родину после работы в Америке и активно включившегося в борьбу за сохранение «национального французского достояния», создавались впандан кино эпохи 1968 года, были стилизованы под политический диспут а-ля «Китаянка» или под «кинематограф отчуждения» Антониони: в перерывах между совокуплениями герои обсуждали перспективы мировой революции, соотношение производительных сил и производственных отношений или последнюю книгу Феликса Гваттари. Джон Лав в Secretaires BCBJ le jour, salopes et perverses la nuit (оставляю французское название из-за невозможности перевести его на нормативный русский. Ах, ностальгия: ведь я смотрел программу фильмов Лава как раз в том зале, об исчезновении которого печалилась французская общественность) обыгрывал типичный для Жака Риветта ход, знакомый хотя бы по «Селин и Жюли совсем заврались»: две девушки, наделенные невнятными сверхъестественными способностями, легко пересекали черту между реальным миром и миром фантазий и сновидений, сконцентрированных в зачарованном доме. Бывший звукооператор Клода Шаброля Марк Дорсель наследует в «Аромате Матильды» и кислую мизантропию своего бывшего шефа, и традиции изысканного либертинажа XVIII века, и антибуржуазный пафос Бунюэля. Невинную невесту привозят в замок жениха, скорбящего об умершей жене и тщетно ищущего ее сексуального двойника среди (на диво многочисленных в сельской глуши) особ прекрасного пола. Окружающие его холодные буржуазки с глазами уличных девок способны вызвать у безутешного героя только раздражение, в то вре-

мя как представительницы эксплуатируемого класса, служанки, чудо как хороши и естественны. Такая вот классовая борьба.

Что же происходит в России? Начинать исследование — поскольку материал не введен еще в научный оборот — следует скорее всего дедуктивным методом. Именно на основе личных впечатлений от встреч с фигурантами порноремесла — от кастинга и съемок — я попытаюсь набросать портрет русского порно в одном отдельно взятом городе, в Петербурге. В разгар перестройки Татьяна Москвина писала в «Искусстве кино» о «кино Петроградской стороны», имея в виду тот комплекс идей и фантомов, которые объединяли столь разные на первый взгляд фильмы поздней «ленинградской школы». Моя статья могла бы — по аналогии — называться «Кино улицы Новоселов», поскольку именно там, на окраине, в анонимной и стандартной квартире хрущобы, я присутствовал при рождении очередного русского порно. Велико искушение ради красного словца и по ассоциации с антуражем съемок назвать и его анонимным и стандартным, однако это вовсе не соответствует истине. Русское порно обладает уникальными и ярко индивидуальными характеристиками.

В России эта индустрия еще не устоялась, еще отягощена артистическими амбициями, она «душевнее», чем на Западе. Сексуальная революция запоздала, и молодежь с удивлением открывает секреты и прихоти своего коллективного тела.

Основано русское порно не столько на голом расчете, сколько на любопытстве человеческом. Почти всем свойственно желание других посмотреть и себя показать, то есть эксгибиционизм (иначе бы в порно никто не снимался) и вуайеризм (иначе бы порно никто не смотрел). Многие снимают себя со своими любимыми на видео. На наших глазах пришла на «актерские пробы» на студию «Питер-секс» очаровательная женщина лет тридцати. Пришла вовсе не из нужды: она практикующий адвокат, вряд ли ей жить не на что. Вообще главная проблема порно — актерская. В отличие от Европы, где женщинам платят за съемки гораздо больше, чем мужчинам (апологеты порно всегда выдвигают это в качестве решающего аргумента, когда феминистки корят их за сексплуатацию женщин), в Петербурге все получают поровну — около ста долларов за съемочный день. Мифы об умирающих с голоду девушках, вынужденных продавать себя, повторяю, не имеют никакого отношения к реальности. Порно для актрис скорее орудие терапии, чисто экзистенциальный опыт. Актеры (или, точнее, как их именуют на профессиональном сленге, «модели» и «таланты») не только реализуют возможность острого, но безопасного эксперимента, но и чувствуют остранение, созданное самим присутствием съемочной техники. Съемка осознается не как грехопадение, а как спектакль. На объявления в газете «Реклама-шанс» или на личные предложения откликаются студенты (лидируют почему-то будущие педагоги), секретари-референты, бандитские подружки. Чаще всего они спрашивают не «сколько заплатите?», а «что будете снимать?»: магия кинематографа и гордость от собственного появления на экране все-таки неистребимы. Встречаются супруги, притворяющиеся, что не знакомы друг с другом. Кто-то звонит в перерыве маме, кто-то после многочасовой смены требует машину, чтобы успеть на важную лекцию. Показательно, что профессиональные проститутки как раз не испытывают никакого энтузиазма, когда получают предложения поучаствовать в порнопроекте. Но трагедия порно, во многом обрекающая его на существование в гетто, состоит в том, что актерский талант почти никогда не совмещается с необходимыми внешними данными и свободой поведения.

Максим Пежемский, оператор режиссерского проекта Хаи Хаким — первой русской статусной порнозвезды, — рассказывал, как она приглашала на безгонорарную съемку первых встречных. Не отказывался никто. Хаким заслуживает отдельного разговора, поскольку за последние два года не осталось, наверное, ни одного петербургского периодического издания, которое не взяло бы у нее интервью. Все слышали о ней, но мало кто видел ее работы. Само их количество под вопросом, чему могут быть и вполне практические объяснения. Часто отснятый иностранной группой в России материал распределяется по нескольким фильмам. Хая последовательно строит свой персональный миф, путаясь иногда в деталях. Лишилась невинности под камеру, чтобы изжить травма-

тический опыт попытки группового изнасилования. В порнобизнесе уже три года, с девятнадцати лет, но впервые испытала оргазм только 26 июля 1999 года. Мать деятельность дочки одобряет, но только сокрушается, что денег она не приносит. Хая мечтает стать молодой мамой и якобы уже нашла по брачному объявлению спутника жизни в Германии, который тоже все понимает и не возражает. Бисексуальна, как практически все порноактрисы.

Примечательно высказался о ней сам Пежемский: «У нее такой путь. Кто-то марки собирает, а она... Хая, как Рената Литвинова: та может ни строчки больше не написать, но все равно не исчезнет с обложек журналов». Если говорить серьезно, то Хая уже сыграла «огромную историческую роль». Она рассекретила материал русского порно, впервые показала порноактрису как честолюбивую и по-своему целомудренную женщину, отвечающую за свои действия, относящуюся к сексу как к религии. Она фотогенична, и ее необычное, живое, притягательное тело смотрится на фоне порностандартов, как смотрелась «Олимпия» Эдуара Мане (ее в свое время тоже третировали как порнографию) на фоне ледяных красоток классицизма. Важнее всего то, что Хая — единственная из работающих в этой области девушек — прежде всего актриса: достаточно увидеть ее в роли кинозвезды Сары Капур в фильме Константина Селиверстова «Я искушен в любви и чистом искусстве». Даже в бездарном документальном опусе Виталия Каневского «Кто больше?» мы видим не столько порнозвезду Хаю Хаким, ублажающую «новых русских», сколько актрису Хаким, играющую порнозвезду. Неизбежно ею заинтересуется и настоящее кино: ее медиатическое явление приходится как нельзя кстати в эпоху арт-порно. Любопытно, что одного из участников съемок фильма Хаким, аккуратного очкарика, по сценарию насиловавшего ее, Пежемский опознал позднее среди зюгановских пикетчиков у Смольного. Это особенно мило, если принимать во внимание, что все тоталитарные режимы и движения проповедуют нравственность и приравнивают порно к подрыву госбезопасности. В СССР в 30-е сажали за порно фотохудожников, в 80-е — видеоманов, показавших знакомому стукачу «Ночного портье» или «Последнее танго в Париже».

Но гони природу в дверь, она влезет в окно. Петербургский живописец Владимир Фильев хранит чудом уцелевшие образцы застойной фотоэротики, трогательной и наивной. Этакий добросовестный ребяческий разврат. Интригуют в его коллекции не столько девушки с размытых, плохо скадрированных фотоснимков, сколько мужчины с фотоаппаратом. Кем они были, как таились, остается только догадываться. Один аноним, очевидно, сторожил по ночам детский сад (поколение дворников и сторожей?) и снимал среди разбросанных кукол и игрушечных лошадок-качалок своих Брунгильд с распущенными гривами. Другой — возможно, свихнувшийся отставник — методично расставлял вокруг обнаженных девичьих тел оловянных солдатиков и игрушечные танки. Обаяние домотканого лубка сохраняют и многие современные опыты. Съемки на квартире Хаким кажутся вечеринкой старшеклассников, оставшихся без родительского присмотра.

Недавно Фильев представлял в петербургской галерее «Борей» первые в России арт-порновидеоопыты, посвященные «70-м, когда жизнь началась». Песня Натальи Медведевой о станции Токсово, мужики в веночках из одуванчиков и семейных трусах ныряют в пригородный пруд, сексуальные сцены с любительницами-энтузиастками. В целом пафос фильма сродни горьковатой ностальгии Виталия Манского и Игоря Яркевича в «Частных хрониках». В «Хрониках», кстати, тоже силен элемент, так сказать, «онтологической непристойности»: настолько произвольно и вместе с тем достоверно реконструируется на основе сотен чужих частных жизней биография воображаемого лирического героя. По внешним признакам работа Фильева — несомненное порно. Но одновременно — и пародия на него, демистификация канонов жанра, внезапно оказавшегося вне стандартов типа 90—60—90. Порно выведено из области коммерческого конвейерного производства и приобретает неожиданное качество вполне «догматического» репортажа о частной жизни наших современников. Вот девушка имитирует стриптиз, как она его себе представляет по фильмам, и, нескладная, большегрудая, естественная, кажется красивой. В кадр попадает номерок из «Ремонта обуви» на подошве ее туфельки — камера задерживается

на нем постольку-поскольку, но в фиксации этой детали нет никакого ощущения привнесенной рефлексии о «трудной жизни» современниц. Чистый элемент синема-верите. Камера Фильева фиксируется в момент акта не на половых органах, как положено, а на лицах — и возникает эффект еще большей откровенности изображения, чем если бы мы наблюдали механические движения поршней. Но самое интересное начинается, когда «актрисы» в перерывах между съемками, потягивая сигаретки на кухне у художника, берут слово и из их подсознания вылезают вещи ошеломительные, наводящие на вполне постмодернистские размышления о единстве текста мировой культуры и неочевидных причинно-следственных связях между реальностью и вымыслом. Так, стриптизерка вдруг — никто ее за язык не тянул — начинает вспоминать об участии в импровизированном групповом сексе на нудистском пляже в День независимости России. И — притом что имени Бергмана она даже не слышала — ее новелла оказывается пародией на знаменитый монолог Биби Андерсон о сексе на пляже из «Персоны». Фильев использует в своих картинах виниловые диски — порно, которое он имитирует и деконструирует, тоже своего рода «винил».

Но хватит о ностальгии и искусстве. Поговорим о суровой правде жизни, о пресловутой порноиндустрии, об акулах «грязного» бизнеса, вызывающих в народе почему-то большую неприязнь, чем настоящие преступники, к примеру, торговцы оружием, выступающие от своего ли имени, или от имени государства. (Не случайно, наверное, и гениталии в японском порно, и лица агентов секретных служб на нашем телевидении маскируются одинаковыми мерцающими квадратиками. И то и другое непристойно по определению?) В Петербурге производителей порно около десяти («Питер-секс», Olga Studio, возможно, фотостудия Fav and Bav, ходят и причудливые слухи о квартирах, оборудованных видеокамерами с выделенными линиями, где можно наблюдать секс по заказу), но «акула» только одна — Сергей Прянишников, он же СП («СП-Фильм»), которого часто вспоминали в последнее время в прессе по поводу скандалов вокруг присвоенных им авторских прав на чужие фильмы (Сергей Сельянов даже выиграл у него судебный процесс). В последнее время ему, правда, хватало неприятностей, связанных и с его основной специализацией (конфискация пятисот видеомагнитофонов, на которых «перекатывалась» порнопродукция), но сам СП убедительно объясняет их прозой жизни: он перестал в той или иной форме подкармливать городскую полицию нравов. Важно то, что Прянишников — единственный не таящийся дистрибьютор и производитель порно в городе, причем он не довольствуется неопределенным правовым положением, но дошел до Высшего арбитражного суда в надежде получить лицензию на законное производство порнопродукции. Ему на руку юридическая лакуна: УК карает за незаконное производство, а закон так и не принят. В нормальном же обществе то, что не запрещено, разрешено. С этой точки зрения СП, безусловно, играет большую общественную роль, определяя границы либерализма того неопределенного, студенистого вещества, которым является современное Российское государство. С его иностранным репертуаром можно ознакомиться в регулярно публикуемом «Порно-видео-гиде», где в наличии вся классика жанра, а рейтинг фильмов определяется не привычными звездочками, а — пардон — «членика-ми»: некоторые из них печально обвисают.

В отличие от самого СП, четко определяющего себя как профессионала, работающие на него режиссеры часто стесняются дела рук своих. В этом принципиальное различие между западными режиссерами и русскими. Если уважаемый Бернар-Обер подписывал свои порноэкзерсисы прозрачной анаграммой Барт Транбарен, он делал это только для того, чтобы четко разграничить две области своего творчества. Но в его порнопродукции не было места авторским амбициям, нет их и в конвейерной продукции немецких или шведских режиссеров, «все про себя знающих». Русские же авторы, как правило, считают съемки порно неким случайным отступлением от «настоящей» кинематографической карьеры и всячески демонстрируют свою творческую натуру, что приводит иногда к совершенно сюрреалистической фактуре. В этом главная прелесть русского порно. Например, Армен Оганезов разнообразит свой фильм «В лабиринте любви» длинными проходами героев по Петербургу: на Вендерса, конечно, не тянет, но ничем не хуже, если не лучше, отечественных подражаний типа «Ле-

нинград. Ноябрь» Олега Морозова и Андреаса Шмидта. Режиссер, скрывающийся под псевдонимом Сергей Философ, охотно делится своими творческими планами, связанными с «серьезным» телевизионным творчеством, и насыщает «Провинциального жеребца» головокружительными монтажными эффектами, скорее затрудняющими предполагаемое возбуждение потенциальных зрителей, чем способствующими ему, однако совершенно адекватными его художественным амбициям. Кстати, такая реализация авторами амбиций, не соответствующих природе выбранного жанра, свойственна не только русскому порно, но и русскому «криминальному чтиву». Например, Юлия Латынина пишет триллеры ради того, чтобы просветить читателей о специфике нашего бандитского госкапитализма, Петр Катериничев — чтобы растиражировать свои графоманские вирши, Сергей Алексеев — ради популяризации мистического национал-социализма и так далее.

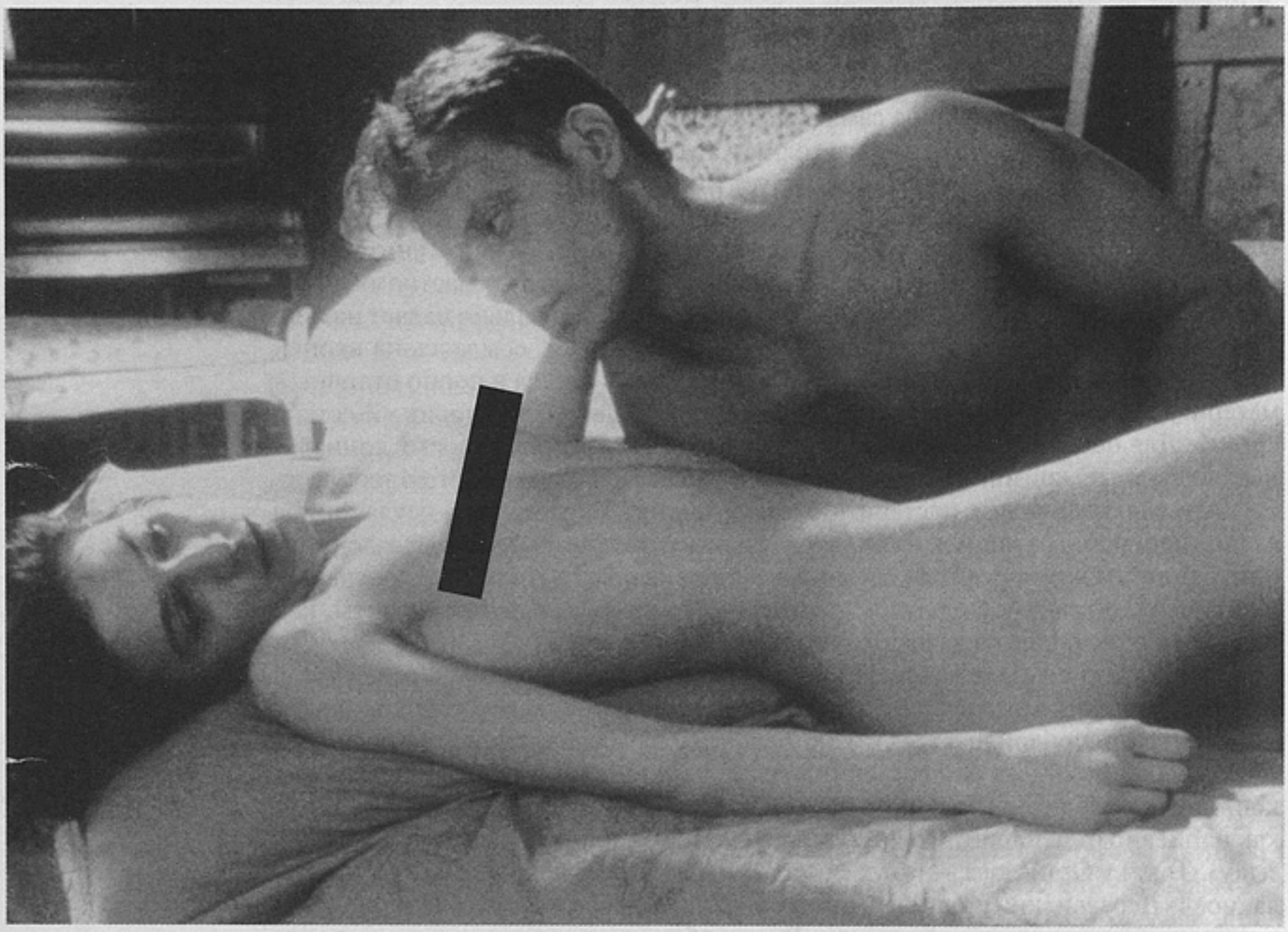
Однако комический аспект русского порно не только в его претензии на просветительство. Презабавна сама атмосфера съемок, на которых всё, за исключением объекта съемок, как настоящее: дубли, дубли, дубли. Невозможно удержаться от смеха, когда слышишь из уст Виктора Зубарева, опытного оператора, работавшего с Виктором Тихомировым, Виталием Каневским, Андреасом Шмидтом, примерно следующее: «Ассистент не отследил орально-генитальный контакт, и фокус ушел». И невозможно не посочувствовать несчастному фотографу, который, утомленный бесконечными пробами, буквально падает на пол, колотится головой о паркет и умоляет взять его в фильм, ссылаясь на вконец расшатанную нервную систему. Максим Пежемский увидел в порно отличный материал для комедии нравов и снял талантливый фильм-черновик «Жесткое время». Для него в порно фокусируются все коллизии современности: социальные, любовные, криминальные. По сюжету режиссера, мечтающего о творчестве, заставляют за долги мастерить русское порно. У любителей-неудачников (например, проигравшийся на бильярде солист бурятской оперы или задолжавший бандитам коммерсант со следами от утюга на спине) ничего не получается под камеру, по заказу, под дулом пистолета. Но стоит выключить софиты, как парочки тут же бодро рассыпаются по укромным уголкам.

Сам о том не догадываясь, Пежемский спародировал еще не снятый тогда «Секс по-русски» Армена Оганезова. В «Жестком времени» режиссер приходит в отчаяние от сценария из трех строк. Дескать, сначала барин (в этой роли блеснул начальник отдела общественных связей «Ленфильма» Александр Поздняков) приводит на сеновал пороть служанок, потом барыня — парубка, а потом, как написано в сценарии, «группа совокупляется с вариациями под русскую музыку». Так и у Оганезова — но уже всерьез — за кадром непрерывно звучит Балакирев. Деревенский ухарь-лентяй за бутылку удовлетворяет дивчин. Сваты сливаются в экстазе с семьей невесты. Русская баня дает неисчерпаемые возможности для секса. А посылка с гуманитарным нижним бельем преображает поселянку. Прибавьте к этому окающие диалоги — «У меня *до* сих по*р* между но*г* ощущение, сло*вно* там битва при Ватерло*о* про*шла*», — и вы поймете, насколько тонка в русском порно грань между серьезностью и самопародией. Именно этот элемент самоиронии, вкупе с душевностью полулюбительского производства, экзистенциальной ангажированностью моделей и эстетическими амбициями режиссеров, выгодно отличает его от поточной европейской тоски, хотя — если наше общество будет двигаться к цивилизованному рынку — этот праздник жизни рискует продлиться не слишком долго.

КАТРИН БРЕЙА:

«Порнографического кино не существует»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЛИНДА РУТ УИЛЬЯМС



«Романс»

Почти во всех сценах загадочного и тревожного «Романса» Катрин Брейа звучит закадровый голос главной героини Мари (Каролин Дюсе). Фильм отдает предпочтение слову перед изображением. Хотя сценарий написан самой Брейа, в его основу вполне мог бы лечь какой-нибудь старый роман, к примеру, Полин Реаж, автора «Истории О», или один из продуктов издательства «Олимпиа пресс», специализировавшегося на порнографии и впервые опубликовавшего набоковскую «Лолиту».

Будто пытаясь найти визуальный аналог опустошению, переживаемому героиней, создатели фильма выстраивают словно бы исчезающий зрительный ряд, приглушают изображение. Дом Мари и Поля отделан в белесых тонах, гардероб Мари состоит из скромных, но изящных вещиц, напоминающих наряды Катрин Денёв в «Дневной красавице».

«Романс» неизбежно вызывает ассоциации с шедевром Бунюэля, но сходство этих картин чисто внешнее. Фильм Брейа гораздо проще — в нем есть лишь намек на существование нескольких слоев реальности и нет возможности читать сюжет в разных дискурсах. В то же время «Романс» амбициознее в попытках исследовать

женскую сексуальность. Откровенный секс сейчас очень популярен в кино арт-хауса, но Брейа посвятила этому всю свою карьеру, и все ее работы вызывали нападки критиков-феминистов. Ее перу принадлежат сценарии фильмов Джейн Биркин «Катрин и Си» (1975) и Дэвида Хэмилтона «Билитис» (1976), относящегося к категории «мягкой порнографии». Поставленный ею в 1979 году «Ночной шум» был посвящен женщине-режиссеру, поддерживающей садомазохистские отношения, а в ее лучшей картине «36 девочек» (1987) рассказывалась история девушки, стремившейся лишиться невинности. Притом что множество фильмов строится на знаменитом вопросе Фрейда «Чего хочет женщина?», только Брейа да еще несколько женщин-режиссеров (например, Катрин Адлер и Джейн Кэмпион) готовы признать, насколько сложным и противоречивым может быть ответ.

Эта сложность и отличает фильм Брейа от поверхностных картин мейнстрима на тему женской сексуальности. Отношение зрителей к «Романсу» — показатель того, насколько изменились времена. Сегодня фильмы арт-хауса почти утратили способность шокировать. Британская цензура выпустила «Романс» без купюр и без пометки «Детям до 18», несмотря на присутствие в нем кадров возбужденного пениса и половых актов. Цензуру сегодня не волнует «вредное влияние» — смотреть картину будет ничтожно малый процент аудитории.

— С целью исследовать проблемы взаимоотношений мужчин и женщин в «Романсе» на первый план выдвигается сексуальность. Как, по-вашему, фильм должен восприниматься мужской и женской аудиторией?

— Судя по тому, что я читала о картине, и по тем впечатлениям, которые у меня остались от просмотров и бесед со зрителями, большинству женщин она очень понравилась, потому что, по их мнению, это первый фильм, затрагивающий вопросы, которые им хотелось бы обсудить. Мужчинам же фильм интересен потому, что в нем речь идет о том, о чем они знают недостаточно и хотели бы узнать побольше.

— Как вы относитесь к Мари, к декларируемой вашей героиней сексуальной философии? Существует ли какая-нибудь ироническая дистанция между вами и фильмом?

— Никакой дистанции нет. Когда «Романс» был снят, он стал для меня откровением. Фильм будто «происходил» сам по себе, по мере того как я его снимала.

— Значит, в процессе съемок ваши функции как автора сценария и как режиссера совпали?

— Напротив, никакой связи между сценаристом и режиссером не было. Как автора сценария меня более всего интересовала сентиментальная, романтическая история и только потом — сексуальные вопросы. Ежедневно я будто спускалась в ад, проверяла, насколько далеко могу зайти. Когда же я взглянула на фильм глазами режиссера, то полностью переиначила смысл и значение написанного в сценарии. Для сценариста сентиментальность была положительным моментом, а сексуальность — отрицательным. Но как режиссер я поняла, что отношения Мари и Поля, их страсть — это, по сути, деградация, а вот «сексуальное путешествие» Мари — это откровение, трансценденция.

— Мне фильм очень напомнил «Историю О», он тоже исследует механизмы самоуничижения и мазохизма. «История О» вызвала недовольство со стороны женщин. Как принимают откровенный разговор о мазохизме в «Романсе»?

— Я не углубляюсь в проблемы мазохизма. Я лишь показываю, как во время своего «путешествия» Мари сталкивается с мазохизмом и учится чувствовать себя свободной. Эта мысль прямо противоположна концепции «Истории О», где постулируется, что удовольствие есть мазохизм и подчинение. Директор школы в «Романсе» прибегает к мазохизму не для того, чтобы открыть Мари

что-то новое, а лишь потому, что в отношениях с Полем она привыкла к подобному обращению. Это называется бороться огнем с огнем. Фильм — путешествие новообращенного. Это как миф о короле Артуре, когда Ланселот вступает на опасный путь, идет по острию ножа.

— Но если принять ваши объяснения, выходит, что это мужчины учат Мари всему, а не она сама познает мир на собственном опыте.

— На самом деле это ведь она их выбирает.

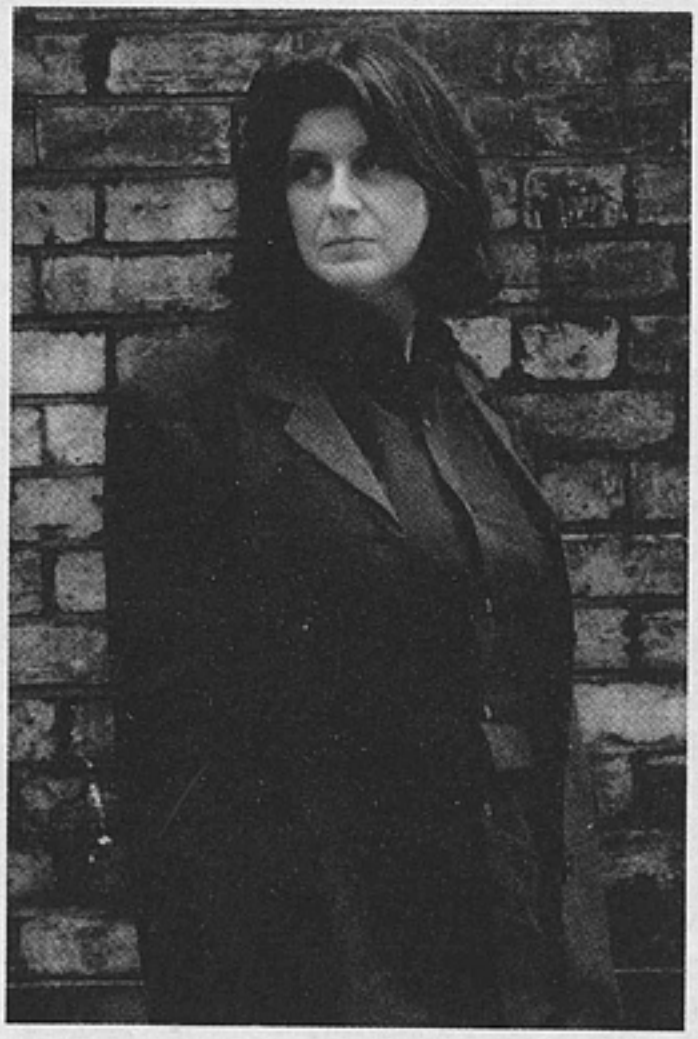
— Говоря об эпатирующей сексуальности фильма, многие критики подчеркивают, что наиболее откровенно в «Романсе» показывается мужское тело.

— Я бы так не сказала. Просто женщина-режиссер смотрит на мужчин не так, как режиссер-мужчина, это естественно. Мужчины в этих вопросах намного более стеснительны и щепетильны.

— Вам интересно смотреть на мужчин потому, что вы женщина?

— Обнаженные мужчины на экране, безусловно, интересны, и я не понимаю, почему в угоду зрителям-мужчинам нужно всегда выставлять напоказ женщин.

— Но у вас могут возникнуть проблемы с цензурой.



Катрин Брейа

— Удивительно, но до сих пор ни в одной стране проблем с цензурой не возникло.

— Вы согласились бы на купюры?

— Во Франции могла бы возникнуть проблема с воображаемой сценой в борделе. Если бы меня заставили ее вырезать, я бы просто оставила звук на фоне черного экрана, а зрителям, выходящим из кинотеатра предлагала бы кассету с записью того, что в этой сцене должно было происходить на самом деле. Если есть цензура, пусть знают, что она есть и почему она есть. Цензура должна оставлять шрам на теле фильма.

— Все это связано с тем, как у нас классифицируется порнография. Как вы определите отношения между вашим фильмом и порнографией?

— Порнографии нет. Есть цензура, которая определяет, что это такое. Порнография — это половой акт, полностью выдернутый из контекста и превращенный в продукт потребления, воздействующий на самые низменные чувства человека. В реальной жизни половой акт связан с определенными эмоциями, заботой о партнере, удовольствием и так далее, в порнографическом же изложении всего этого нет. Так что порнография как индустрия — это проституция человеческих чувств и поступков, совершаемых каждым из нас в повседневной жизни. Порнографического кино не существует. В порнографии вообще нет кино. Там нет актеров, потому что они не выражают никаких эмоций, не создают характеров. Это просто плоть. Рокко Сиффреди, порноактер, который играет Паоло, говорит то же самое.

— Так что же отличает ваш фильм от порнографии?

— В «Романсе» за образами стоит некая идея, персонажи переживают определенные эмоции. Зритель воспринимает эти эмоции через образы, которые видит на экране. Вот в этом и есть разница между моим фильмом и порнографией.

— На просмотре, на котором я присутствовала, зрителей более всего шокировала сцена родов. Как вам видятся взаимоотношения между сексом и гинекологией — вопрос, возникающий в конце фильма?

— Многие полагают, будто следует делать вид, что женских гениталий не существует и лицезреть их не положено даже женщине, ради сохранения чувства собственного достоинства ей незачем о них знать. Когда же гениталии становятся объектом медицинского интереса, они превращаются в обыкновенный орган, который можно трогать и рассматривать, но я считаю, что они продолжают оставаться чем-то сексуальным. Женщинам твердят о необходимости быть щепетильными, но в то же время, оказавшись на приеме у гинеколога, об этом приходится забывать, потому что твои гениталии будут трогать, щупать, раздвигать.

— И все равно сцена, в которой показано существование связи между детородной и сексуальной анатомией, — одна из самых шокирующих в фильме.

— Женщин сцена родов шокирует, потому что они не желают признавать этой связи, но в то же время, если покажешь и примешь этот факт, происходит что-то вроде очищения.

— Фильм без стеснения переходит грань между симулированным и реальным сексом. Как вы решали этот вопрос на съемочной площадке с актерами и съемочной группой?

«Романс»

— Мне кажется лицемерным вопрос: «А они это по-настоящему делают?» — после всего того, что творят сегодня актеры мейнстрима во все более откровенных постельных сценах. Актеры не могут холодно и расчетливо изобразить эмоции, изобразить удовольствие... Трудность не в том, чтобы заставить актера сыграть страсть на съемочной площадке, трудности появляются потом. Ведь то, что он делает на экране, увидит общество, семья, знакомые.

Главным для меня было убедить актеров, что я снимаю не нечто непристойное, а дневник путешествия, конечная цель которого — познать самого себя.

Sight and Sound, 1999, October

Перевод с английского М.Теракопян

О.СУРКОВА

Пророки и пороки в своем отечестве

УТРЕХТ-99

«Рембрандт», режиссер Шарль Маттон

Очередной — на этот раз уже 19-й — ежегодный кинофестиваль в Утрехте снова продемонстрировал, что в маленьком Королевстве Нидерландов существует свой, особенный национальный кинематограф, с кумирами и непризнанными гениями. Картин, конечно, не чрезмерно много, так что Утрехт традиционно выплескивает на экраны практически всю кинопродукцию года: художественную, документальную, анимационную — полнометражную и короткометражную местных классиков и студентов. Не забывают и фламандские фильмы, а также наиболее крупные постановки совместного производства. Например, широко рекламировалась лента о Рембрандте, изящно сделанная французским режиссером Шарлем Маттоном на французском языке, но с голландскими актерами.

Директор киносмотра Я. ван Хайнинген сказал: «В момент смены столетий хочется определить главную тему фестиваля — наше кино в течение века. Но каким образом можно охватить все развитие голландского кинематографа за семь дней?»

Чтобы, по крайней мере частично, решить эту задачу, еще до начала фестиваля его организаторы распространили специальную анкету среди любителей кино, профессионалов и журналистов. Они попросили назвать десять лучших фильмов, наиболее интересных и дискуссионных для голландского общества последних десятилетий. Абсолютным лидером этого конкурса, озаглавленного «Век фильма — фильм века», оказался «Турецкие сладости» (Turks fruit, 1973) Паула Верхувена. Кстати, его же «Солдат Оранье» (Soldier of Orange, 1977) занял второе место. Все десять победителей конкурса были включены в программу фестиваля.

Заметьте, что в десятку лучших картин не вошел ни один фильм Йоса Стеллинга, так широко почитаемого в России и многих других странах мира. Традиционный приз фестиваля в Утрехте «Золотой теленок» (еще один, специальный, из множественного поголовья) был торжественно вручен жене Верхувена, так как сам режиссер слишком давно и плотно занят в американском кино, продался — ревниво полагают его соотечественники. И тем не менее почитают Верхувена как национального кинематографического лидера. Почему?

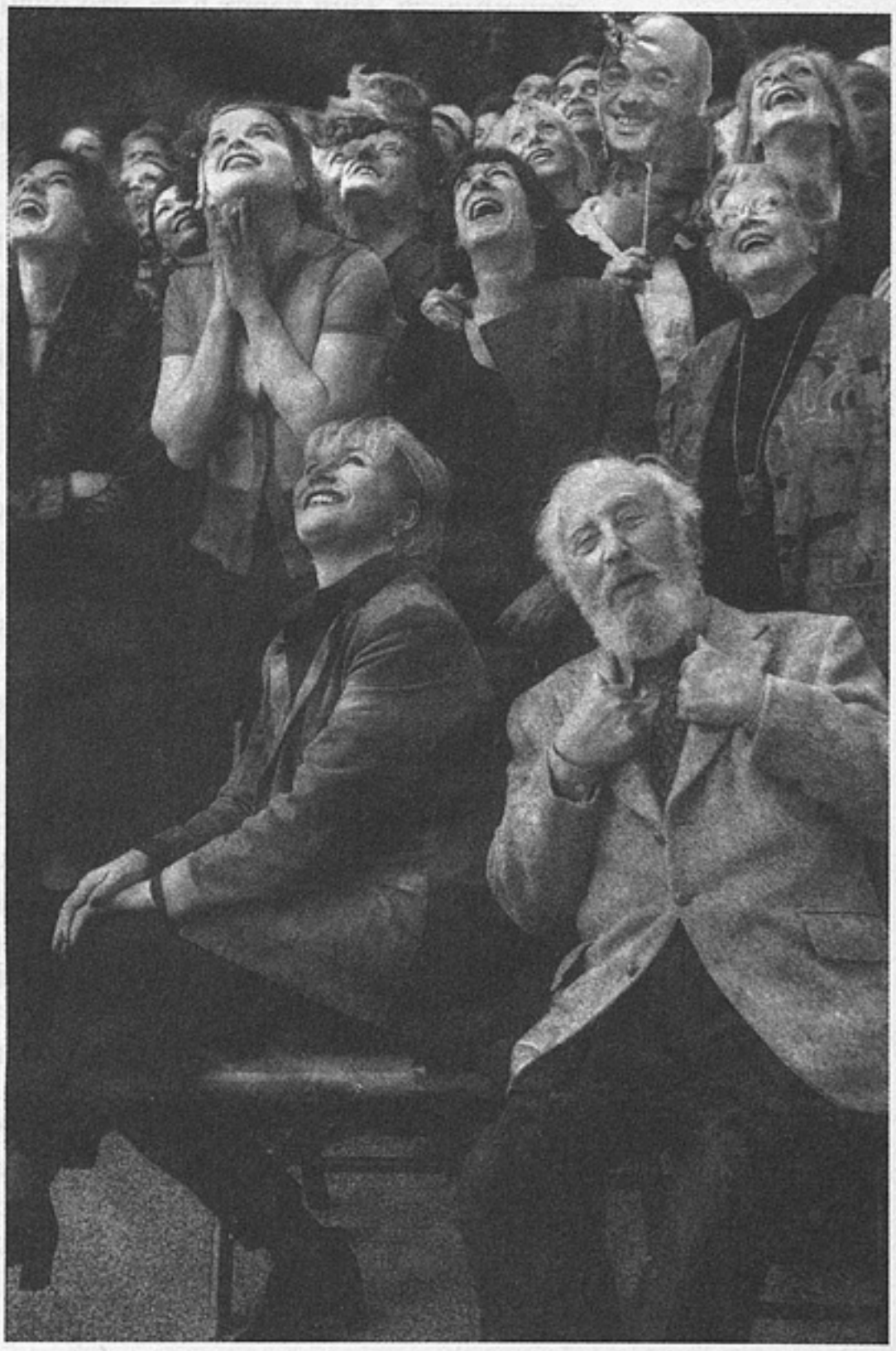
Может быть, именно с этого вопроса и началось мое погружение в голландское кинопространство, странное и не всегда совпадающее с обычными представлениями о том, «что такое хорошо и что такое плохо»...

Просмотр «Турецких сладостей» входит, например, даже в школьную программу. В чем же прелесть этого фильма, честно говоря, не распространяющего на меня свое обаяние? Казалось бы, простая незатейливая мелодрама: всего лишь история взаимной любви, осложненной лишь не очень существенными размолвками героя с его возлюбленной, излишне ветреной и детски инфантильной. Она страдает канцерофобией, которая время от времени служит поводом для резковатых специфически голландских шуток. Однако к финалу картины у героини действительно обнаруживается рак мозга, и она умирает, оставляя неизгладимый след в душе героя.

Для того чтобы понять силу влияния этого фильма на развитие голландского кино и то, чем так значительно сегодня происходившее с голландцами в 60 — 70-е годы — время создания картины, — обратимся в прошлое Королевства Нидерландов. Подданные королевы справедливо утверждают, что «Бог создал землю, а голландцы Голландию». Это страна вечных тружеников, отстроивших свои знаменитые города на бесчисленных сваях и до сих пор отвоевывающих жизненное пространство у моря. Голландская архитектура не знает себе равных. В школе на уроках географии детям объясняют, что важно не пространство, а важно плодотворно и точно использовать каждый его сантиметр.

Еще это страна рыбаков, крестьян и купцов. Людей, в принципе, достаточно суровых, привыкших к дождю, пронизывающему насквозь холодному ветру, штормам, до сих пор время от времени прорывающим дамбы, и натиску воды, затопляющей огромные пространства.

В этой стране никогда не было аристократии. Так называемые хорошие манеры не из обихода ее обитателей. Язык не слишком благозвучен для постороннего уха, и границы, где он используется, легко обозримы.



Звезды голландского кино на кинофестивале в Утрехте

Голландцы — аскеты. Во всяком случае, изначально строгие традиции кальвинизма приучили их записывать на свой счет всякий добрый поступок, не позволять себе каких бы то ни было излишеств, сострадать бедным, не кичиться достатком, быть благоразумными и экономными. Они были и остаются прекрасными хозяйственниками, организовав свою социальную жизнь наиболее целесообразным способом.

Фильм Верхувена «Турецкие сладости» родился в годы экономического просперити, которые молодежь, как и повсюду в Европе, отметила своими требованиями полных и окончательных свобод, внешним отказом от всякой аскезы кальвинизма, главным образом в сфере сексуальных отношений и вызывающей правды поведения. Смешение полов, поражающие с непривычки формы одежды, нагота, как и наркотические грезы, были выведены из-под запрета.

Верхувен первым продемонстрировал под восторженные аплодисменты сочувствующей публики, что же такое свободная любовь и свободные взаимоотношения по-голландски. Эстетика его экрана была вскормлена так называемой правдой без прикрас. Мы так любим, так об-

«Унтер ден Пальмен», режиссер Мариам Краусхоп

щаемся, так ничего не стесняемся и вовсе не стараемся кому-то понравиться. Но в то же время в не всегда аппетитной грубоватой физиологичности проглядывало и нечто специфическое, «правда» была освещена традиционной голландской простотой и простодушием, доходящим до прямолинейности. Никакого изысканного артистизма, никакой сложной психологической игры.

Сбрасывая с корабля современности суровые требования кальвинизма, голландцы остались сторонниками немудрящей конкретности. Их мироощущение парадоксальным образом обнаруживается в той новой киноэстетике, в том гипернатурализме, основы которого заложил Верхувен и который голландцы, по крайней мере в кино, продолжают преданно выхаживать. Теперь они верят, что их жизнь по-настоящему свободна и соответствует реальной правде отношений, не обремененных фантазиями и условностями.

Самое интересное, что при этом даже амстердамцы, достигшие, казалось бы, максимальной свободы или вседозволенности, на самом деле в глубине души остаются детьми все той же преуспевающей, деловой, но крошечной провинциальной крестьянской страны и обременены изрядным комплексом неполноценности. Они верят в то, что очень похожи на отвязных героев «Турецких сладостей», «своих» ребят, оставаясь внутренне скромными и неуверенными в себе. Бравируя полной раскрепощенностью, голландцы словно боятся подступиться к себе подлинным, к тому внутреннему смятению, которое они так скрывают от чужих. «Турецкие сладости», очевидно, и были восприняты как образец предельной честности в изображении любовных отношений. Лишь бы все было честно и просто во внешних проявлениях.

А честность — это значит любовь, приравненная к немудрящему сексу, который на экране почти всегда соседствует с физиологическими отправлениями. Любовь плотоядна и не дает оснований для лирики. На голландском экране чаще всего происходит не слияние душ, а бесконечное, очень деловое, почти всегда антиэротичное слияние тел. Туалет, а по-простому сказать, уборная, одно из самых естественных мест действия. Если героине «Турецких сладостей» показалось, что у нее кровь в фекалиях, то возлюбленный, подробно разглядывая содержимое унитаза, со смехом констатирует, что вчера она ела свеклу.

Голландский экран склонен чрезмерно упрощать и внутрисемейные отношения. Интересно, например, что во время сексуальных (любовных?) игр дочери мать как само собою разумеющееся может войти к ней в комнату, и точно так же дочь может без стука появиться в комнате матери, когда та ведет свои сексуальные игры с новым партнером. Под одобрительный смех зрительного зала мать, когда у нее невзначай слишком сильно открывается декольте, кокетливо подмигивает возлюбленному своей дочери. Проблема возраста тоже решается весьма специфично, поскольку взаимоотношения детей и родителей более всего напоминают отношения сверстников.

Ранние картины Верхувена, как и других голландских режиссеров, привлекают национального зрителя неэстетичной для меня, но зрителями горячо любимой поэтикой тривиального. С их точки зрения — естественностью естественного. Голландцы — практики и не слишком любят философствовать. По крайней мере, на экране.

В фильме «Поцелуи» (Küssen, 1999, режиссер Николе ван Килсдонк), сделанном в жанре комической мелодрамы, героиня разработала собственную специфическую систему обольщения приглянувшихся мужиков. Вначале, когда облюбованный ею кавалер видит только ее лицо, она игрива и кокетлива. Когда же героиня обнаруживает себя в полный рост, то оказывается, что обольстительница беременна и у нее уже начинаются схватки. Растерянный неудачник

хватает машину, везет ее домой, в панике пытается звонить врачам. Но следующий кадр предлагает несколько неожиданный поворот сюжета. Совершенно голая и совершенно небеременная героиня, завалившись на постель, с хохотом объясняет, что подложенная под платье подушка помогает ей добиться джентльменского внимания при транспортировке ее домой. «А теперь ну-ка быстро в постель и не стесняйся! Здесь же Голландия!» Зал дружно хохочет.

В фильме «Рай» (Het Paradijs, 1999, режиссер Мартен Траурит) то ли фотомодель, то ли проститутку выигрывает по радио в месячное пользование провинциальный водитель автобуса. Его сексуальные отправления с приобретенной бесплатно (это очень существенно для голландцев!) жертвой бесцеремонны и по-животному грубы.

И никого из голландских зрителей не удивляют кадры, в которых героиня фильма наблюдает, как ее временный хозяин и его партнер по бизнесу, ведущие деловые переговоры, трижды одинаково дружно справляют малую нужду на травку под окном.

Неожиданно отправившийся на тот свет сосед героини оказывается женщиной, которая всю жизнь скрывала от посторонних свой истинный пол. В сегодняшней Голландии, где расцветают все перверсивные цветы, такая предосторожность соседа-соседки кажется анахронизмом, который, очевидно, можно объяснить только чрезмерной удаленностью от Амстердама живущих в глубинке героев картины.

Новым голландцам понятнее, когда герой фильма «Унтер ден Пальмен» (Unter den Palmen, 1999, режиссер Мариам Краусхоп), которого играет знаменитый Хельмут Бергер — действие разворачивается в Роттердаме, — фактически на глазах зрителя и своей черной возлюбленной неожиданно меняет сексуальную ориентацию, предпочтя черной красавице белокурого красавца.

Но все-таки точнее и драматичнее всего состояние души народа, его коллективного сознания выражает произведение подлинного искусства, какие бы проблемы при этом ни приходилось решать его автору. Действие фильма блистательного Йоса Стеллинга «Ни поездов, ни самолетов» (No Trains no Planes, 1999) разворачивается в типичном амстердамском кафе в течение одного дня и вечера, переходящего в ночь. Самое обычное кафе, самые обычные каждодневные посетители, самые обычные посиделки, самая обычная уютная скука. Привычное однообразие нарушается потрясающим воображение обывателей явлением телезвезды, якобы итальянца, а на самом деле перекрашенного голландца, родного брата героя фильма. Вульгарная пошлость массмедиа, восторги от бедности вкуса и воображения, неумение и нежелание жить — все подготавливает физический конец того, кто, в сущности, уже умер духовно. Самоубийство героя картины в финале — трагическая закономерность, наглядная демонстрация внутренней пустоты, безжизненности каждого из на свой лад одиноких посетителей заведения.

Актер Дирк ван Дайк получил премию за лучшее исполнение мужской роли. «Иллюзионист» и «Стрелочник» Стеллинга были удостоены «Золотого теленка» в Утрехте соответственно в 1983 и 1986 годах. Но местные критики почему-то всегда далеки от восторгов. Вот и новую работу Стеллинга они оценивают между «плохо» и «средне», несмотря на то что фильм побывал уже на двадцати семи кинофестивалях и получил не один приз. Увы, Стеллинг — не пророк в своем отечестве...

Подлинно национальный художник, с интимной доверительностью открывающий миру специфику голландского восприятия жизни, стоит прямо-таки особняком в кинематографе своей страны. Голландцам почему-то не хочется смотреться в его зеркало. Но разве не так же отказывали в объективности шведу Ингмару Бергману?

Если судить по голландскому мейнстриму, национального зрителя устраивает совсем другое зеркало: события, события, события. Только бурная, подчас до бессмысленности бурная сюжетика способна встряхнуть однообразно упорядоченную жизнь среднего голландца. Ничего, что на самом деле она совсем не такая.

Ш Т У Д И И

Журнал уже писал о фильме «Матрица» («ИК», 1999, № 10), а также о его создателях, молодых американских режиссерах братьях Вачовски («ИК», 2000, № 3).

В этом номере мы вновь возвращаемся к разговору о нашумевшей картине, публикуя материалы научной конференции In the Matrix («В Матрице»), которая была организована Центром искусств и медиальных технологий города Карлсруэ (Германия) в ноябре 1999 года. В своих выступлениях участники конференции — известные философы и теоретики культуры Славой Жижек (Словения), Борис Гройс (Германия) и Питер Слотердайк (Германия) — рассматривают широкий круг общегуманитарных вопросов, которые вольно или невольно были спровоцированы фильмом и в совокупности дают представление о наиболее актуальных культурных мифологемах и аналитических кодах.

Конференция, состоявшаяся в Карлсруэ, ее концепция, методология представляют особый интерес и в сопоставлении с традициями отечественного «дискуссионного» киноведения.

Редакция «Искусства кино» выражает благодарность за разрешение опубликовать материалы конференции ее организатору Элизабет Бронсен, за предоставленные материалы — главному редактору немецкого киножурнала Schnitt Николаю Никитину, а также за большую координационную работу — Наталье Никитиной. Стенограмма выступления С.Жижека печатается с сокращениями, а выступления Б.Гройса и П.Слотердайка воспроизводятся по тексту дайджестов, сделанных авторами для журнала Schnitt (2000, № 1).

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

«Матрица», или Две стороны извращения

Когда я смотрел «Матрицу» в одном кинотеатре в Словении, мне представилась прекрасная возможность сидеть рядом с идеальным кинозрителем, абсолютно простодушным. Молодой человек лет двадцати с чем-то был всецело поглощен фильмом и все время будоражил соседей громкими восклицаниями типа «Господи, вау! Так значит — реальности вовсе нет!..» Я решительно предпочитаю такое наивное погружение псевдоизощренным интеллектуальным прочтениям, в которых на экран проецируются утонченные философские или психоаналитические концепции.

Тем не менее внимание интеллектуалов к «Матрице» легко объяснимо. Дело в том, что «Матрица» — один из тех фильмов, которые функционируют в качестве теста Роршаха[1], запуская универсальный процесс узнавания. Подобно тому как канонические изображения Бога всегда будто смотрят прямо на вас, практически любое направление мысли узнает здесь свое отражение. Мои друзья лаканианцы говорят, что создатели фильма, должно быть, читали Лакана; приверженцы Франкфуртской школы видят в «Матрице» экстраполированное воплощение Kulturindustrie, отчужденно-овеществленную социальную Субстанцию (Капитал), колонизирующую нашу внутреннюю жизнь, использующую нас как источник энергии. Те, кто разделяет установки New Age, усматривают здесь идею, что наш мир — всего лишь мираж, порожденный глобальным Мозгом, воплощенным во Всемирной паутине. Это отсылает нас к платоновской «Республике»: разве «Матрица» не повторяет в точности ситуацию платоновской пещеры (обыкновенный люд — пленники, накрепко привязанные к своему месту, наблюдающие театр теней, который они принимают за реальность)? Существенная разница, однако, заключается в том, что когда индивиды покидают пещеру, они видят не залитую солнцем поверхность, высшее благо, но безотрадную «пустыню реального». Ключевой оппозицией здесь выступает различие в подходах Франкфуртской школы и Лакана: следует ли нам толковать (в историософском плане) «Матрицу» как метафору Капитала, который колонизовал культуру и индивидуальность, или же это овеществленный символический порядок как таковой?

У конца света

Может быть, в «Матрице» мы имеем дело с параноидальной фантазией американского индивида из какого-нибудь идиллического калифорнийского городка, когда он вдруг начинает подозревать, что мир, в котором он живет, всего лишь спектакль, разыгранный ради того, чтобы убедить его, будто он живет в реальном мире и все вокруг только искусные актеры и статисты гигантской постановки? Один из последних примеров — «Шоу Трумена» (1998) Питера Уира с Джимом Керри, который играет провинциального клерка, обнаруживающего, что он является персонажем непрекращающегося ни днем ни ночью телешоу. Весь его родной городок построен в гигантском павильоне, и камеры неотступно следят за всем, что делает этот человек. Это буквальная материализация «сферы» Слотердайка — огромная металлическая сфера покрывает городок, отгораживая его от всего мира. Финальный эпизод «Шоу Трумена» — бегство из идеологического плена замкнутой Вселенной — может восприниматься

---

[1] Тест Роршаха — один из наиболее известных психологических тестов, во время которого испытуемым предлагается идентифицировать чернильные пятна с любыми воображаемыми предметами по принципу сходства. — *Прим. ред.*

со вздохом облегчения. Однако что, если этот «счастливый» исход (не забудем — сопровождаемый аплодисментами миллионов зрителей по всему миру, наблюдающих за концом шоу), за которым героя, по-видимому, ждет и встреча с настоящей любовью (в соответствии с формулой самого шоу!), тоже не что иное, как идеология в самом чистом виде? И суть ее в том, будто за пределами замкнутой Вселенной существует другая «истинная реальность», в которую можно войти?

Здесь следует вспомнить «Вывихнутый век» (1959) Филиппа Дика, где герой, живущий своей скромной жизнью в идиллическом калифорнийском городке в конце 50-х, постепенно начинает понимать, что весь этот город — фальшивка, созданная ради его удовольствия. Главный вывод, который можно сделать из обоих произведений, состоит в том, что позднекапиталистический потребительский калифорнийский рай при всей своей гиперреальности, в сущности, ирреален, нематериален, лишен гравитации. Дело не в том, что Голливуд конструирует поддельную жизнь, лишенную признаков материальности; в позднекапиталистическом потребительском обществе «реальная социальная жизнь» сама каким-то образом приобретает черты искусственной постановки, где наши соседи ведут себя как актеры и статисты. Последняя истина капиталистической утилитарной, лишенной духовности Вселенной заключается в дематериализации самой «реальной жизни», превращении ее в призрачное шоу.

Из мира научной фантастики можно также вспомнить «Космический корабль» Брайана Олдисса, где некое племя живет в отсеке гигантского космического корабля, будучи отгороженным от прочих густой растительностью и не подозревая о существовании другой реальности, пока эту границу не нарушают дети. Более ранним и наивным предшественником «Шоу Трумена» был фильм «36 часов» Джорджа Ситона об американском офицере, который, зная подробности высадки союзников в Нормандии, был взят в плен немцами накануне дня «Д». Немцы устроили для него точную копию американского госпиталя для выздоравливающих, пытаясь убедить его, что он живет в 1950 году, что Америка выиграла войну и что шесть лет назад он потерял память. Их замысел, состоявший в том, что пленник расскажет все о планах высадки, не удался, потому что тщательно воссозданное здание рухнуло. (А ведь и Ленин последние два года жизни жил в почти таком же контролируемом окружении, Сталин посылал ему вариант газеты «Правда», который печаталася для него в единственном экземпляре и не сообщал о политических баталиях, оправдывая это тем, что товарищу Ленину необходим покой.)

В научной фантастике понятие «приближение к концу Вселенной» теряет жесткие очертания. На хорошо известных гравюрах удивленный странник упирается в экран-занавес небес, на котором нарисованы звезды, протыкает его головой и вылезает наружу — то есть делает как раз то, что происходит в финале «Шоу Трумена». Неудивительно, что кадры фильма, когда Трумен ступает по лестнице, приставленной к стене, на которой нарисовано «голубое небо», и открывает дверь, несут на себе нечто магриттовское. Сегодня эти ощущения возвращаются. Разве «Парсифаль» Сиберберга, где дальний горизонт закрывается «искусственной» рирпроекцией, не сигнализирует о том, что время картезианской перспективы кончилось и что мы возвращаемся к своего рода обновленной средневековой доперспективной реальности? Фред Джеймисон привлек внимание к тому же феномену на примере некоторых романов Реймонда Чандлера и фильмов Хичкока. Берег Тихого океана в «Прощай, моя милашка» выступает как код «конца света», за которым — неизвестная бездна. То же самое можно сказать о долине перед горой Рашмор, когда Ева-Мари Сент и Кэри Грант достигают вершины одного из высеченных в ней монументов. Соблазнительно прибавить к этим примерам сцену знаменитой битвы на мосту на вьетнамо-камбоджийской границе в «Апокалипсисе сегодня», где пространство за мостом воспринимается как «запредельность познанной Вселенной».

Реально существующий большой Другой

Что же такое Матрица? Лакановский «большой Другой», виртуальный символический порядок, Сеть, которая структурирует реальность для нас?

Возникает ощущение, что за хаосом рынка, деградацией нравственности и т.п. якобы кроется целевая стратегия, скажем, еврейского заговора. Эта параноидальная вера приобрела особый размах с сегодняшней дигитализацией нашей повседневной жизни, когда все наше (социальное) существование прогрессирующим образом экстернализуется-материализуется в большом Другом компьютерной Сети, легко представить злоумышленника-программиста, стирающего нашу дигитальную идентичность и таким образом лишающего нас нашего социального существования, превращающего нас в *не*индивидов.

В духе этого параноидального извива мысли «Матрица» выдвигает тезис о том, что большой Другой овнешняется в реально существующий Мегакомпьютер. Была и есть Матрица, потому что «вещи неправильны, возможности упущены, все идет как-то не так». То есть идея фильма в том, что такое течение дела обусловлено тем, что Матрица уничтожает «истинную» реальность. Я бы сказал, что этот фильм недостаточно «безумен», ибо предполагает наличие другой «реальной» реальности за нашей повседневной реальностью, подавляемой Матрицей. Однако чтобы избежать рокового непонимания, я должен заметить, что мысль просто не доведена до конца: «Все, что есть, порождено Матрицей» , никакой последней реальности не существует, есть только бесконечные серии виртуальных реальностей, отражающихся друг в друге. В сиквелах мы, вероятно, узнаем, что сама «пустыня реального» тоже порождается матрицей — просто другой. Гораздо более разрушительным, чем умножение виртуальных Вселенных, было бы умножение самих реальностей — это вновь навлекло бы парадоксальную угрозу, которую некоторые физики усматривают в экспериментах с ускорителями. Как известно, ученые сегодня пытаются создать ускоритель, способный сшибить ядра тяжелых атомов на скорости, близкой к скорости света. В результате протоны и нейтроны будут превращены в пыль, оставив «плазму», энергетический суп, состоящий из свободных кварков и глюонов, строительных блоков материи, которые никогда ранее не исследовались в таком состоянии, поскольку такое состояние имело место только в мгновение после Большого Взрыва, породившего нашу Вселенную. Однако эта перспектива породила кошмарный сценарий: вдруг в результате подобного эксперимента будет создана адская машина, миропожирающий монстр, который неминуемо уничтожит обыкновенную материю и знакомый нам доселе мир? Ирония в том, что такой конец света был бы неопровержимым доказательством того, что проверяемая теория верна, поскольку превратит всю материю в черную дыру, после чего создаст новую Вселенную, то есть в точности повторит сценарий Большого Взрыва.

Парадокс, таким образом, состоит в том, что обе версии (1. Субъект, свободно дрейфующий из одной виртуальной реальности в другую, — чистый призрак, который знает, что всякая реальность — мираж; 2. Параноидальный предрассудок о существовании «реальной» реальности за пределами владений Матрицы) одинаково ложны. Обе они не учитывают Реального. Авторы фильма правы, утверждая, что существует Реальное за виртуальной реальностью. Морфеус, показывая Нео вид разрушенного Чикаго, говорит: «Добро пожаловать в пустыню реального». Однако Реальное — это не «истинная реальность» за виртуальной симуляцией, а пустота, которая делает реальность неполной/непоследовательной, и функция каждой символической Матрицы заключается в сокрытии этой непоследовательности. Один из способов сделать это сокрытие более эффективным — навеять мысль, что за неполной/непоследовательной реальностью, которую мы знаем, существует другая реальность, которую мы могли бы структурировать.

Большой Другой не существует

Большой Другой может рассматриваться и в поле здравого смысла; последняя значительная интерпретация такого рода дана в хабермасовской концепции коммуникативной общности с ее регулятивным идеалом договора. Сегодня большой Другой стремительно дезинтегрируется. Язык экспертов и ученых более не может быть переведен на общедоступный язык, он существует в виде фетишизированных формул, которые никто не может понять, однако этот

язык формирует художественное и общедоступное воображаемое (Черная Дыра, Большой Взрыв). Специальный жаргон функционирует не только в естественных науках, но также в экономике и других общественных дисциплинах, хотя его нельзя ввести в общий опыт. Иначе говоря, разрыв между научным прозрением и здравым смыслом непереходим, и благодаря этому ученые стали популярными культовыми фигурами, «теми, кто, должно быть, знает». В культурной сфере мы сталкиваемся со множеством жизненных стилей, которые никак не сообщаются один с другим: все, что мы можем сделать, — обеспечить условия для их толерантного сосуществования в мультикультурном обществе. Архетипом современного индивида служит, по-видимому, индийский программист, который в течение дня занимается своим прямым делом, а вечерами, возвращаясь домой, зажигает свечу перед индуистским божеством. Этот разрыв идеально воплощен в феномене киберпространства. Предполагалось, что киберпространство объединит нас в Глобальной Деревне, однако на самом деле нас бомбардируют множеством посланий, принадлежащих непоследовательным и несовместимым Вселенным, — вместо Глобальной Деревни, большого Другого мы получаем множество маленьких Других, племенных частичных идентификаций.

Сегодня мы являемся свидетелями заката классической просвещенческой универсалистской идеологии, которая предполагала, что все фундаментальные вопросы могут быть решены путем соотнесения с объективным знанием экспе́ртов. Когда мы сталкиваемся с конфликтующими мнениями об экологических последствиях какого-нибудь нового продукта (скажем, генетически модифицированных овощей), мы тщетно взыскуем окончательного суждения знатоков. И дело не в том, что наука развращена финансовой зависимостью от больших корпораций и государственных учреждений. Наука просто не в силах дать адекватный ответ. Теория рискованного общества подчеркивает иррациональность нашего существования: нам вновь и вновь приходится принимать решения, хотя мы знаем, что не способны это делать, что решение наше будет случайным. Ульрих Бек и его последователи призывают к демократическому обсуждению всех возможностей и достижению консенсуса, однако это не решает дилеммы, которая повергает нас в ступор: почему демократические обсуждения, в которых участвует большинство, приведут к лучшим результатам, ежели, как известно, большинство невежественно? Политическая фрустрация большинства, таким образом, понятна. Его призывают решать, в то время как оно получает послания, по поводу которых не может ничего эффективно решить, то есть объективно взвесить все pro и contra. Не случайно рождаются «теории заговора», эти отчаянные попытки хотя бы в минимальной степени овладеть навыком, который Фред Джеймисон обозначил термином «эвристическое картографирование».

Джоди Дин привлекла внимание к любопытному феномену, отчетливо обнаружившемуся в «диалоге немых» между официальной («серьезной», институциализированной в академических учреждениях) наукой и обширным доменом так называемых псевдонаук, от уфологии до тех, что пытаются расшифровать тайны пирамид. Нельзя не дивиться тому, как официальные ученые запросто управляются своими догматическими методами, в то время как псевдоученые обращаются к фактам и аргументациям, свободным от ходячих предрассудков. Конечно, ответ может быть только один: традиционные ученые говорят от имени власти большого Другого той или иной научной институции. Но проблема заключается в том, что именно этот большой Другой науки вновь и вновь раскрывается как символическая фикция. Таким образом, когда мы сталкиваемся с «теориями заговора», мы должны действовать в духе адекватного прочтения «Поворота винта» Генри Джеймса: не следует ни принимать существование призраков как части (нарративной) реальности, ни сводить их в псевдофрейдистском духе к проекции истерической сексуальной фрустрации героини. «Теории заговоров», разумеется, нельзя принимать как факт, но нельзя и сводить их к феномену современной массовой истерии. Это явление по-прежнему базируется на большом Другом, на модели нормального восприятия социальной реальности и таким образом не берет в расчет реальность в том ее понимании, которое сегодня рушится.

Экранизация реального

С другой точки зрения, Матрица функционирует как экран, который отделяет нас от Реального и который помогает нам переносить условия жизни в «пустыне реального». Однако именно здесь мы должны забыть радикальную двусмысленность лакановского Реального: это не предельный референт, который следует приручить и одомашнить с помощью экрана фантазии, — Реальное прежде всего само является экраном, препятствием, мешающим нашему восприятию референта, реальности. Возвращаясь к «Матрице»: Матрица сама есть Реальное, которое препятствует нашему восприятию реальности.

Здесь уместно привести пример из «Структурной антропологии» Леви-Строса, касающийся пространственного размещения строений у племени виннебаго. Это племя подразделяется на две подгруппы — «те, кто сверху» и «те, кто снизу». Когда просят кого-либо из племени нарисовать на листе бумаги или начертать на песке план поселения (пространственное размещение хижин), получают два различных ответа в зависимости от принадлежности к подгруппе. Та и другая подгруппа воспринимают свою деревню в виде круга. Но для одной подгруппы внутри этого круга помещается другой круг центральных построек, то есть на плане это выглядит как две концентрические окружности. Другая подгруппа расчленяет окружность надвое четкой линией. Другими словами, член первой подгруппы (назовем ее «консервативно-корпоративной») воспринимает план деревни в виде кольца домов, более или менее симметрично расположенных вокруг центрального храма, а член второй («революционно-антагонистической») воспринимает ее как два скопления домов, разделенных невидимой границей. Леви-Строс, комментируя этот пример, подчеркивает, что он не должен привести нас к культур-релятивизму, в соответствии с которым восприятие социального пространства зависит от принадлежности наблюдателя к определенной группе. Расщепление на разные восприятия предполагает скрытую референцию к некоей константе — не объективной актуальной диспозиции строений, но травматическому стержню, фундаментальному антагонизму, который жители деревни не способны были символизировать, осваивать, адаптировать. Два разных восприятия при составлении плана — это всего лишь две взаимоисключающие попытки справиться с этим травмирующим антагонизмом, залечить раны через сбалансированную символическую структуру. Необходимо добавить, что точно так же обстоит дело с различиями по полу. «Мужское» и «женское» соотносятся как две конфигурации домов в деревне, которую описал Леви-Строс. Чтобы рассеять иллюзию, будто наш развитой мир не руководствуется той же самой логикой, достаточно вспомнить расщепление нашего политического пространства на левое и правое. Левые и правые ведут себя точно так же, как члены двух разных подгрупп леви-стросовской деревни. Они не только занимают разные места внутри политического пространства, каждый из этих двух крыльев по-своему воспринимает диспозицию политического пространства: левые как поле, расщепленное неким фундаментальным антагонизмом, а правые — как органическое единство общества, нарушаемое только внешним интервентом.

Однако Леви-Строс делает существенное замечание. Поскольку две подгруппы объединены в одно племя, живущее в одной деревне, эта идентичность должна быть каким-то образом символически описана. Но как, если все символические институты находятся под влиянием фундаментального антагонизма? Это означающее Леви-Строс называет «ноль-институцией»; это своеобразный контрапункт знаменитой «мана», пустому означающему, не имеющему определяющего значения, поскольку означает только наличие значения как такового (в противовес его отсутствию). Это специфическая институция, не имеющая позитивной функции; единственная ее функция — чисто негативная: сигнализировать о присутствии и актуальности социальной данности в противовес ее отсутствию, то есть *до*социальному хаосу. Референция к этой ноль-институции позволяет членам племени ощущать себя принадлежащими единому племени. И в этом случае разве не является эта ноль-институция идеологией в самом своем чистом виде, то есть непосредственным воплощением идеологической функции обеспечения нейтрального всеобъемлющего пространства, в котором

сглаживается социальный антагонизм и в котором все члены общества могут видеть друг в друге соплеменника? И не является ли борьба за гегемонию борьбой за то, как будет в свою очередь сверхдетерминирована эта ноль-институция? Приведу конкретный пример. Современное понятие нации является именно такой ноль-институцией, которая возникает вместе с растворением социальных связей, укорененных в непосредственных семейных или традиционных символических матрицах — то есть когда в результате модернизации социальные институты все дальше и дальше уходят от традиции и все больше и больше начинают зависеть от договора. Особенно важно здесь отметить тот факт, что национальная идентичность ощущается по крайней мере в минимальной степени как естественная, как порождение «крови и почвы» и в этом качестве противоположная искусственным порождениям социальных институтов (государственная принадлежность, профессия и т.д.). *До*модерные институты функционировали как натурализованные символические сущности (как институты, укорененные в незыблемых традициях), а современные воспринимаются как социальные артефакты. Возникла необходимость в «натурализованной» ноль-институции, которая могла бы стать их нейтральной общей основой.

Возвращаясь к половому различию, я рискую выдвинуть гипотезу, что, вероятно, та же логика ноль-институции может быть применена не только к общественным сообществам, но также и к антагонистическим группам. Что, если половое различие является в конечном итоге своего рода ноль-институцией социального расщепления человечества, минимальным ноль-различием, расщеплением, которое, прежде чем сигнализировать о каком бы то ни было социальном различии, сигнализирует само это различие как таковое? В таком случае борьба за гегемонию опять-таки является борьбой за то, как это ноль-различие будет сверхдетерминировано другими частными социальными различиями.

Возвратимся к примеру Леви-Строса с рисунками деревни. Реальное здесь — не окружающие предметы, а травматический стержень социального антагонизма, который искажает взгляд членов племени на антагонизм, актуальный в их сегодняшней жизни. Таким образом, Реальное — дезавуированный Икс, благодаря которому так или иначе оформляется наше ви́дение реальности.

То же самое происходит в искусстве. Здесь Реальное возвращается не под маской брутального вторжения экскрементальных объектов, изуродованных трупов, дерьма и т. п. Эти объекты, конечно, здесь не на месте, но чтобы выявить их неуместность, необходимо некое (пустое) место, и такое место обеспечивается минималистским искусством начиная с Малевича. Именно оно роднит две противоположные иконы высокого модернизма, «Черный квадрат» Казимира Малевича и объекты ready-made Марселя Дюшана.

Возведение Малевичем повседневного предмета в ранг предмета искусства привлекло к тому, что в этом качестве он утратил свойства первого. Любой объект, будучи помещенным на соответствующее место, становится предметом искусства. Статус предмета искусства — вопрос не «как», но «где». И минималистское искусство Малевича просто изолирует предмет. Пустое место (или рама) обладает свойством трансформации любого объекта, который находится в его зоне, в произведение искусства. Короче говоря, без Малевича нет Дюшана; только после того как художественная практика изолирует уже и раму-место как таковую, освобожденную от ее содержания, можно получать удовольствие от ready-made. До Малевича писсуар Дюшана навсегда бы остался писсуаром, даже если бы его поместили в самую престижную галерею.

Появление экскрементальных объектов, которые находятся не на месте, соответствует возникновению места без какого бы то ни было объекта на нем, то есть рамы без содержимого. Реальное в современном искусстве имеет три измерения, которые повторяют внутри него триаду Воображаемое — Символическое — Реальное. Реальное предъявлено здесь в качестве анаморфного пятна, искажения прямого образа реальности — как искаженный образ, как чистое подобие, которое «субъективирует» объективную реальность. Реальное здесь выполняет роль пустого места, структуры, опыта как такового, реального как символической конструкции. Наконец, Реальное — неприличный экскрементальный Объект без места, Реальное как таковое. Это последнее Реальное, будучи изолиро-

ванным, есть всего лишь фетиш, чье околдовывающее обаяние маскирует структурное Реальное — точно так же, как в антисемитизме нацистского образца евpей как экскрементальный Объект есть Реальное, которое маскирует невыносимое структурное Реальное социального антагонизма.

Эти три измерения Реального результируют из трех способов дистанцирования от обычной реальности. Первый подвергает эту реальность анаморфному искажению, второй вводит в нее объект, не имеющий места, третий стирает все содержательные элементы (объекты) реальности, оставляя только пустое место, которое эти объекты заполняли.

Налет фрейдизма

В «Матрице» совершенно напрасно Нео обозначается словом «Единственный». Кто такой Единственный? В социальной связи есть такое звено. Во-первых, это главное означающее, символическая власть. Даже в самых ужасных формах социальной жизни, о которых вспоминают те, кто выжил в концентрационных лагерях, говорят о Единственном, об индивиде, который не сломался, который в невыносимых условиях, вынуждавших людей сосредоточиваться только на борьбе за свою собственную жизнь, невероятным образом сохранял в себе и распространял вокруг иррациональное благородство и достоинство, — в терминах Лакана мы имеем здесь дело с функцией Y de l'Un (Игрека Единственного). Здесь следует подчеркнуть две вещи. Во-первых, этот индивид всегда воспринимается как единичный, во-вторых, важно не то, что он конкретно делает ради других, а само его присутствие. Подобно известной игрушке — смех в коробочке, — это нечто вроде консервированного в банке достоинства, где Другой (Единственный) блюдет для меня мое достоинство, или, точнее, я блюду свое достоинство через Другого. Часто, когда этот Единственный все-таки ломался или был разоблачен как притворщик, прочие узники утрачивали волю к жизни и превращались в ходячих мертвецов. Это означает, что Единственный определяется не своими реальными качествами (в этом случае таких, как он, могло бы быть значительно больше, а на самом деле он мог даже быть просто притворщиком, играющим определенную роль), но он занимает место, предназначенное ему другими.

В «Матрице», напротив, Единственный — это тот, кто способен увидеть, что наша повседневная реальность нереальна, это всего лишь кодифицированная виртуальная Вселенная, и, следовательно, тот, кто способен оторваться от нее, манипулировать ее правилами и отменять их (летать по воздуху, останавливать на лету пули). Главной функцией этого Единственного является виртуализация реальности. Реальность — искусственный конструкт, правила которого могут быть нарушены или переписаны. Отсюда проистекает параноидальное мнение, будто Единственный может сломить сопротивление Реального («Я могу пройти сквозь толстую стену, если только захочу»), то есть невозможность совершить такого рода поступок объясняется всего лишь нежеланием. Однако здесь опять фильм не ставит точку над i: в памятной сцене в приемной прорицательницы, которая должна ответить на вопрос, в самом ли деле Нео — тот самый Единственный, ребенок, сгибающий ложку силой мысли, говорит удивленному Нео, что трюк не в том, чтобы гнуть ложки, а в том, чтобы убедить себя, что никакой ложки нет... Может быть, следующим шагом следует принять как факт, что и я сам, субъект, не существую?

Продолжая далее отмечать издержки «Матрицы», надо прежде разграничить обыкновенную технологическую невероятность от фантастической неправильности. Путешествие во времени (вероятно) невозможно, но фантастические сценарии о нем тем не менее правильны в том плане, что они транслируют либидинозную энергию. Следовательно, проблема с «Матрицей» заключается не в научной наивности ее трюков. Идея бегства от реальности в виртуальную реальность (ВР) посредством телефона имеет смысл, поскольку все, что нам для этого нужно, — это дыра, через которую можно совершить побег.

Возможно, еще лучшим средством явился бы унитаз: разве область, в которой исчезают экскременты, когда мы спускаем воду, не замечательная метафора ужасного Запределья первобытного, *до*онтологического Хаоса? Хотя умом

мы понимаем, что происходит с экскрементами, тем не менее тайна не разгадана — дерьмо остается категорией, которая не вписывается в нашу повседневную реальность, и Лакан был прав, утверждая, что мы совершаем переход из царства животных в царство человека в тот момент, когда животные начинают испытывать неудобства от избытка экскрементов. Реальное, таким образом, — это не отвратительное вещество, вылезающее из унитаза, но сама дыра, отверстие, которое служит коридором, ведущим к другому онтологическому порядку, топологическая дыра или воронка, которая скручивает пространство нашей реальности, и мы видим (воображаем), как экскременты исчезают в другом измерении, не являющемся частью нашей повседневной реальности. Проблема заключается в более радикальной фантазмической непоследовательности, которая наиболее рельефно проявилась в фильме, когда Морфеус (чернокожий лидер сопротивленцев, который верит в то, что Нео — Единственный) пытается объяснить Нео, что такое Матрица, связывая ее с проколом в структуре универсума: «Это чувство, которое ты испытываешь всю жизнь. Чувство, что в мире что-то не так. Ты не знаешь, что именно, но это чувство сидит у тебя в голове, как заноза, и сводит с ума... Матрица всюду вокруг нас, в этой комнате... Это мир, который вертится перед твоими глазами, чтобы ослепить тебя и не дать увидеть истину». Нео: «Какую истину?» Морфеус: «Ту, что ты раб, Нео. Что ты, как и все, был рожден связанным... что тебя держали в тюрьме, которую нельзя ощутить на вкус, на запах, которую нельзя осязать. Это тюрьма для твоего разума».

Здесь выявляется главная несообразность фильма: ощущение некоей помехи якобы свидетельствует о том, что мы воспринимаем реальность как «неправильную». Однако к финалу фильма Смит, агент Матрицы, дает другое, фрейдистское объяснение: «Знаете ли вы, что первая Матрица задумывалась как совершенный человеческий мир? Мир, где никто не страдает, где все счастливы? Это кончилось провалом. Никто не принял этой программы... Кое-кто считал, что у нас нет языка программирования для описания совершенного мира. Но я думаю, что человек как вид определяет свою реальность через страдание. Совершенный мир был сном, и примитивный мозг пытался очнуться от него. Вот почему Матрица была переконструирована — вот он, пик вашей цивилизации».

Несовершенство нашего мира выступает, таким образом, и знаком его виртуальности, и знаком его реальности. Могут возразить, что агент Смит (не забудем, что сам он не человек, как другие, а виртуальное воплощение Матрицы — большой Другой) занимает в универсуме фильма место аналитика. Его урок состоит в том, что столкновение с неодолимым препятствием является положительным условием для восприятия чего-либо в качестве реальности; реальность в конечном итоге — это то, что оказывает сопротивление.

Мальбранш[2] в Голливуде

Следующая несообразность фильма касается смерти. Почему человек «реально» умирает, если он умирает всего лишь в ВР, регулируемой Матрицей? Фильм дает на это темный ответ. Нео: «Если тебя убьют в Матрице, ты умрешь здесь?» (То есть не только в ВР, но и в реальной жизни.) Морфеус: «Тело не может жить без разума». Логика этого заключения такова: если ваше «реальное» тело может оставаться живым (функционировать) только в сочетании с разумом, то есть с ментальной Вселенной, в которую вы включены, если вы пребываете в ВР и убиты там, эта смерть воздействует и на ваше тело. (Значит, справедливо и обратное: вы умираете, лишь если вас убивают в реальности.) Загвоздка вот в чем. Целиком ли погружен субъект в контролируемую Матрицей ВР, или он знает или по крайней мере подозревает об истинном положении вещей? Если ответ — да, тогда простое дистанцирование сделает нас бессмертными в ВР и, следовательно, Нео, который уже освобожден от полного погружения в ВР, должен выиграть схватку с агентом Смитом, который занимает место внутри ВР, контролируемой Матрицей. Это возвращает нас к окказионализму Мальбранша. Матри-

[2] Мальбранш Никола (1638 — 1715) — французский философ-идеалист. Последователь Декарта. Основное сочинение — «Разыскания истины».

ца в большей степени является окказионалистским богом Мальбранша, чем богом берклианским.

Окказионализм Мальбранша, несомненно, был той философией, которая обеспечила наилучший концептуальный аппарат для анализа ВР. Ученик Декарта, Мальбранш, объясняя соотношение материальной и духовной субстанций, то есть души и тела, указывал на необходимость прямого контакта между той и другой. Поскольку две окказиональные сети (идей в сознании и телесных структур) тотально взаимозависимы, следовательно, необходима третья субстанция (Бог), которая координирует их отношения. Когда я хочу поднять руку и рука моя поднимается, связь между командой разума и действием тела не непосредственна, но «окказиональна». Учтя пожелание моей мысли, Бог отдает распоряжение моей руке, приводит в движение материальную сеть. Если заменить Бога большим Другим, символическим порядком, выявится близость окказионализма позиции Лакана. По Лакану, взаимосвязь между душой и телом никогда не является прямой, поскольку в нее всегда вмешивается большой Другой. Таким образом, окказионализм — это, в сущности, ярлык для «деспотизма означающего», для обозначения разрыва между сетью идей и сетью телесной (реальной) причинности для обозначения того факта, что большой Другой осуществляет связь между двумя этими системами, и когда мое телесное «я» кусает яблоко, душа испытывает приятное ощущение. То же самое приосходит при нашем погружении в ВР. Поднимая руку, чтобы вбросить предмет в виртуальное пространство, я считаю, что перемещение данного предмета осуществляется непосредственно моей рукой, упуская из виду сложный механизм компьютерной координации, изоморфной роли Бога, окказионально обеспечивающей координацию между двумя системами.

Хорошо известно, что кнопка «Закройте двери» в кабине лифта совершенно нефункциональная деталь, которую помещают туда лишь затем, чтобы создать у пользователей впечатление, будто они каким-то образом способны повлиять на работу лифта. Этот предельный случай ложного участия может служить подходящей метафорой участия индивидов в нашем постмодерном политическом процессе. Это окказионализм в чистом виде. Согласно Мальбраншу, все мы только и делаем, что нажимаем на такие вот кнопки, а Бог неустанно координирует это нажатие с событиями, которые затем следуют (закрыванием дверей), в то время как мы полагаем, что сами запустили механизм.

Точно так же и киберпространство зависит не от технологии как таковой, а от его социального модуса. Погружение в киберпространство может интенсифицировать наш телесный опыт, разбудить новый тип чувственности, усовершенствовать органы, породить новый пол. Но в то же время оно может лишить того, кто манипулирует с машинерией, его (виртуального) тела, лишить контроля над ним, так что данный индивид более не будет относиться к своему телу, как к своему.

Поскольку компьютер координирует взаимоотношения между разумом и тем, что я полагаю своими органами (в виртуальной реальности), легко можно себе представить компьютер, который сойдет с ума и начнет действовать, как Злой Бог. Здесь приходят на память параноидальные фантазии Шребера, немецкого судьи, чьи воспоминания анализировал Фрейд. Электронная Вселенная может имитировать, материализовать галлюцинации Шребера о божественных лучах, с помощью которых Бог непосредственно воздействует на наше сознание. Другими словами, экстернализация большого Другого в компьютере есть параноидальное измерение элетронной Вселенной. Или, говоря другими словами, в киберпространстве способность загрузить сознание в компьютер освобождает людей от их тел — и освобождает машины от их людей...

Экранизация фундаментальной фантазии

Последняя несообразность фильма касается двусмысленного статуса освобождения человечества, которое провозглашает Нео в финале. В результате вторжения Нео в Матрице возникает «системная ошибка». В то же время Нео обращается к людям, еще пребывающим под властью Матрицы, как спаситель, который научит их, как освободиться от зависимости, и тогда они смогут действо-

вать наперекор законам механики, сплавлять любые металлы, летать по воздуху. Однако проблема состоит в том, что все эти чудеса возможны, лишь если мы останемся внутри ВР, контролируемой Матрицей, и всего лишь немного изменим правила. Наш «реальный» статус останется прежним — мы пребудем рабами Матрицы, только, как не раз бывало раньше, немножко выиграем по части облегчения режима нашего ментального узилища. Но окончательным исходом из-под контроля Матрицы и вступлением нас, жалких обитателей разоренной поверхности Земли, в «реальную» реальность здесь не пахнет.

Можно сделать вывод в духе Адорно что все отмеченные несообразности фильма суть его момент истины. Они сигнализируют об антагонизмах нашего позднекапиталистического социального опыта, антагонизмах, касающихся таких базовых оппозиций, как реальность и боль (имеется в виду реальность, понимаемая как раздражитель, нарушающий покой в царствии принципа удовольствия), свобода и система (свобода возможна лишь внутри системы, которая препятствует ее полному выводу из строя). Однако сильная сторона фильма обнаруживается совсем на другом уровне. В недалеком прошлом научно-фантастические фильмы, такие как «Зардоз» или «Бегство Логана», предсказали укоренившийся в наше время постмодерный предрассудок, заключающийся в том, что живущая в условиях полной изоляции группа людей страстно жаждет приобщиться к опыту реального мира материального разложения. До эпохи постмодерна утопия служила средством выломиться из реального исторического времени в безвременность инаковости. Постмодерн и наложившийся на него «конец истории» с его безответственной памятью, то есть время, в котором живем мы, делает нас свидетелями и участниками вневременной утопии как повседневного идеологического опыта, как стремления к Реальному самой Истории, к памяти в поисках реального прошлого, как попытки прорваться из замкнутого пространства в дымную разруху сырой реальности. Матрица придает этой реверсии последний штрих, соединяя утопию с дистопией: сама реальность, в которой мы живем, — вневременная реальность, организованная Матрицей, мы занимаем место безучастных живых батареек, снабжающих энергией Матрицу.

Заслуга фильма, таким образом, заключается не столько в иллюстрации этого центрального тезиса (то, что мы воспринимаем как реальность, является искусственной виртуальной реальностью, порождаемой Матрицей, Мегакомпьютером, напрямую подключенным к нашим головам), сколько в предъявленном им центральном образе миллионов человеческих существ, живущих клаустрофобной жизнью в налитых водой колыбелях, которых держат живыми, дабы они генерировали энергию (электричество) для Матрицы. Таким образом, когда (некоторые) из людей пробуждаются, вырываются из погруженности в контролируемую Матрицей виртуальную реальность, это пробуждение не есть выход в открытое пространство внешней реальности, но лишь первое ужасное осознание своего заключения, своего жалкого состояния, сведенного до уровня зародыша... Эта предельная пассивность — крайне извращенная фантазия, требующая, однако, ответа на вопрос: а зачем вообще Матрице нужна человеческая энергия? Ответ с точки зрения физики был бы бессмысленным. Матрица легко могла бы изыскать более надежный источник энергии, который не потребовал бы чрезмерно сложного устройства виртуальной реальности. (Здесь попутно возникает еще ряд вопросов: почему бы Матрице не снабдить каждого индивида собственной солиптической реальностью? Зачем громоздить координирующие программы, вмещающиеся в единый виртуальный универсум?) Единственным адекватным ответом будет следующий: Матрица питается человеческим удовольствием. Так мы возвращаемся к фундаментальному лакановскому тезису: большой Другой сам, будучи вовсе не анонимной машиной, нуждается в постоянном притоке удовольствия.

Интимная связь перверсии и киберпространства стала сегодня общим местом. Принято считать, что перверсия — это защита против мотива «смерть и сексуальность», против угрозы смерти и навязчивого противопоставления полов. Извращенец создает Вселенную, в которой, как в анимационных фильмах, человек может пережить любую катастрофу, в которой взрослая сексуальность низводится к детской игре, в которой можно выбрать пол и можно не умирать.

Это Вселенная чисто символического порядка, Вселенная, где правила игры диктует означающее, не скованное реальным смертности. В первом приближении может показаться, что наш опыт киберпространства идеально соответствует этой Вселенной — киберпространство тоже Вселенная, не отягченная инерцией Реального и ограниченная только правилами, которые сама над собой признает. А это и есть виртуальная реальность в «Матрице». Реальность, в которой мы живем, утрачивает свою неколебимость, становится доменом искусственных правил (навязанных Матрицей), которые можно нарушать, обладая достаточной для того волей... Однако, согласно Лакану, это стандартное понятие не учитывает уникального отношения между Другим и удовольствием в его перверсии. Что же это значит?

В «Цене прогресса» Адорно и Хоркхаймер цитируют аргументацию французского физиолога XIX века Пьера Флуранса против использования хлороформа в анестезиологической практике. Флуранс утверждает, что можно доказать, будто анестезия воздействует лишь на нейронную сеть памяти. То есть когда нас разрезают на операционном столе, мы во всей мере испытываем адскую боль, но, проснувшись, забываем о ней. Адорно и Хоркхаймер усмотрели в этом примере точную метафору судьбы Разума, базирующегося на подавлении в себе природного: его тело, часть природы в субъекте, испытывает боль, но в результате подавления субъект о ней не помнит. Здесь природа мстит за свое подчинение нам: сами того не зная, мы становимся своими собственными жертвами, заживо терзаемые самими собой. Это можно также прочитать как совершенный сценарий внутренней пассивности, реализованный Другим, в котором мы расплачиваемся за наше вторжение в мир. Никакой свободно действующий субъект не обходится без фантазмической поддержки, без сцены Другого, на которой он подвергается манипулированию со стороны Другого. Садомазохист охотно примет на себя это страдание как санкцию бытия.

Достаточно красноречив факт, который одержимо исследуют биографы Гитлера, — его отношения с племянницей, которая была найдена мертвой в его мюнхенской квартире в 1931 году. Пресловутая сексуальная извращенность Гитлера может стать той «скрытой переменной», тем недостающим звеном, которое объяснит загадку этой персоны. Вот как описывает этот сценарий Отто Штрассер: «Гитлер заставил ее раздеться, а сам лег на пол. Потом она должна была присесть на корточки над его лицом, а он ее разглядывал, и это его сильно возбуждало. Когда эксперимент достиг пика, он потребовал, чтобы она на него помочилась, и это доставило ему удовольствие». Здесь важно отметить абсолютно пассивную роль Гитлера в этом сценарии как фантазмическую поддержку, которая обусловила его разрушительную деятельность на политической сцене. Неудивительно, что Гели эти ритуалы довели до отчаяния.

Сравнивая оригинальный сценарий «Матрицы» с готовым фильмом, можно увидеть, что режиссерам (братьям Вачовски, они же авторы сценария) хватило ума выбросить слишком однозначные псевдоинтеллектуальные референции типа следующих: «Посмотри на них. Это автоматоны. Они не думают о том, что делают и зачем. Компьютер командует, и они выполняют команды. Повседневность зла». Это претенциозное высказывание, согласно Ханне Арендт, бьет мимо цели. Люди, погруженные в ВР Матрицы, находятся в совершенно другом, почти полярном положении по сравнению с теми, кто приводил в исполнение приказы во время Холокоста. Не менее умным шагом было избавление от всех слишком очевидных референций к восточным техникам опустошения сознания как способа избежать контроля Матрицы типа: «Ты должен научиться избавляться от гнева... Ты должен очиститься, чтобы освободить сознание».

Характерно, что героя «Шоу Трумена» выйти за границу манипулируемого мира побуждает непредвиденное вторжение отца. В фильме две отцовские фигуры — подлинный символически-биологический отец и параноидальный «реальный» отец (Эд Харрис) — директор телешоу, который тотально манипулирует жизнью Трумена и защищает его в замкнутом пространстве.

Перевод с английского Нины Цыркун

БОРИС ГРОЙС

Экранизация философии

«Матрица»

Я был очарован фильмом «Матрица», но одновременно он привел меня в состояние растерянности, что случается не очень часто, и прежде всего я хотел бы сказать о причине этой растерянности. Когда я увидел этот фильм в первый раз, у меня появилось ощущение, что я увидел конец философии или, вернее, ее смерть.

Мы все много слышали или читали о конце философии. Это модная тема, служащая предметом дискуссий уже несколько десятилетий, но мы никогда реально не видели или непосредственно не переживали смерть философии. Однако когда я увидел «Матрицу», то, как я уже сказал, у меня возникло чувство, будто я наконец реально пережил смерть философии, о которой все только говорили. Я увидел, как умерла философия, а именно — посредством ее экранизации. Что и послужило причиной моей растерянности: трудно и почти невозможно философски говорить об этом фильме, поскольку существует опасность, что любая возможная теоретическая интерпретация в конечном счете просто извлекает из этого фильма нечто, что уже было предусмотрительно вложено в него авторами. Когда философ смотрит «Матрицу», он сталкивается с отражением своего собственного профессионального дискурса. Этот фильм уже есть экранизация философии. Таким образом, любая его философская интерпретация приобретает тавтологический характер, от которого достаточно сложно освободиться. Мы присутствуем здесь при удавшейся попытке экранизировать теорию, что демонстрирует нам как теоретикам нашу собственную полную несостоятельность в контексте этой новой, сегодняшней культуры. Здесь философия приобретает форму фильма, с которым едва ли возможно конкурировать.

Начнем с того, что пишущему или говорящему философу вообще сложно конкурировать с фильмом, поскольку фильм является ведущей формой нашей культуры. «Матрица» определенно принесла своим создателям гораздо больше денег и известности, чем в нашей культуре может получить философ. Кроме того, этот фильм может привлечь внимание большего числа людей, чем это под силу философу. Философ завидует этому, и я лично — тоже. Но прежде всего этот фильм осуществляет нечто такое, о чем всегда грезили философы, но чего они никогда не достигали и никогда не могли бы достичь, этот фильм поставил свою философию в неопровержимую и неуязвимую ситуацию вне критики.

Конечно, можно критиковать теории, послужившие материалом для этого фильма, однако при этом сразу же вступаешь в противоречие с тем фактом, что речь идет все же о фильме, то есть о произведении искусства, лишающем любую критику почвы под ногами. Ведь фильм проявляет себя в первую очередь как чувственное переживание, а не как высказывание. Вполне возможно критиковать коллегу, когда он делает философское высказывание. Если же подобное высказывание делается в контексте фильма, то попытка его опровержения ка-

жется весьма проблематичной. Правда, на теоретическом уровне это осуществляется вновь и вновь. Но и несмотря на это, возникает ощущение, что фильм как таковой является слишком мощным художественным средством и что он имеет над зрителем такую власть, какая никогда не достижима для философа. Так и у меня, когда я увидел этот фильм, появилось чувство, что вообще следует прекратить что-либо говорить, поскольку я пришел к концу своей профессии и лучше начать писать сценарии или заниматься режиссурой. Но несмотря на это, будучи непоследователен, как и все люди, я продолжаю говорить дальше и именно о том, почему сегодня философия позволяет себя экранизировать. Ведь не все вещи могут быть экранизированы. Почему сейчас философия? И почему сегодняшняя философия?

Чтобы философия вообще могла быть экранизирована, она должна была дать себе форму искусства. На самом деле культурная критика, как она существовала в XX веке, сделала невозможным любой возможный ответ на подлинно философский, метафизический вопрос о смысле мироздания. Мы отвыкли ожидать, что на вопросы о смысле вообще даются ответы. Отныне мы уже не ждем ответа, но по-прежнему задаем метафизические вопросы. Можно завершить метафизику как сумму метафизических конструкций, но нельзя завершить метафизическое подозрение, поскольку мы не можем перестать догадываться, что за видимой поверхностью мира скрывается нечто таинственное, о чем мы не имеем знания и что может как угрожать нам, так и спасти нас.

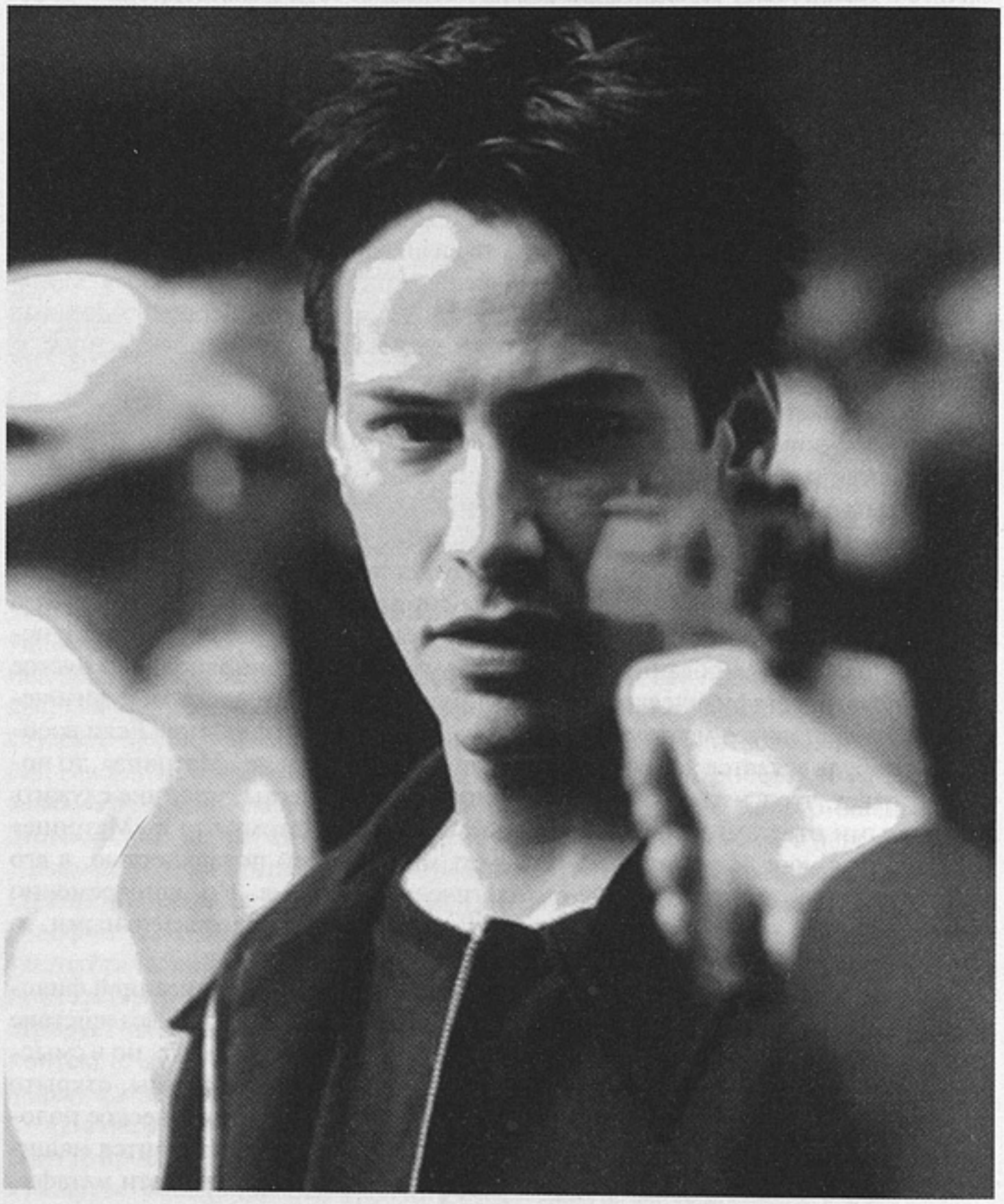
Это означает, что даже если все метафизические ответы действительно не заслуживают доверия, метафизическое подозрение остается в силе, создавая пространство для дальнейшей метафизической художественной продукции. Поэтому мы больше не ждем от мира ответов — мы изобретаем ответы на метафизические вопросы. Таким образом, мы имеем дело с переходом философии из естественного состояния в состояние художественной продукции — переходом в искусственную форму. Мы более не готовы ждать ответы на вопросы о бытии, но скорее производим этот ответ как художественный продукт, как искусственно сконструированный ответ, которым мы временно заполняем пустое место чистого метафизического подозрения. Посредством этого метафизическое место становится местом производства, в том числе и фильмов. Если вообще кто-нибудь задастся вопросом, что же показано в фильме «Матрица», то последует ответ, что в нем показываются фигуры, слова, жесты, могущие служить возможными ответами на метафизические вопросы. Потому что в «Матрице» показывается, как действительно выглядит мир за своей поверхностью, в его метафизической, непреходящей, онтологической глубине. Но одновременно ответы, которые дает фильм, с самого начала кажутся нам подозрительными, то есть искусственными.

Таким образом, мы здесь действительно имеем дело с экранизацией философии после ее смерти — с постфилософией. Именно поэтому воздействие фильма столь убедительно: не в классическом философском смысле, но в смысле новой метафизической постфилософской художественной формы, открыто демонстрирующей свою собственную недостоверность. Метафизическое подозрение не исчезает вместе с традиционной метафизикой, но становится машиной, ультимативной машиной, производящей метафизическое. И эти метафизические картины удовлетворяют наше страстное желание знать о том, что может быть скрыто под покровом повседневного существования. Сегодняшний фильм больше не предлагает нам иллюзию, прекрасную видимость: эта традиционная функция киноиндустрии разоблачается в фильме «Матрица» в лучшей просветительской манере. Скорее сегодняшний фильм является самим Просвещением — взглядом в сокрытое, во «всеобщую при этом слепоту», во властные манипуляции с сознанием. Поэтому он предлагает Просвещение как напряженное, хорошо сделанное развлечение. Фильм «Матрица», как и некоторые другие голливудские фильмы последнего времени, открыл ценность Просвещения как развлечения, тем самым сохранив проект Просвещения от постмодернистского краха.

Перевод с немецкого Максима Райскина

ПИТЕР СЛОТЕРДАЙК

Кибернетическая ирония



«Матрица»

Чтобы набросать онтологический комментарий к проблематике «Матрицы», я хотел бы связать кибернетическую иронию с этим конструктом мира. Интересно, что эта ирония простирается так далеко, что не может заметить другие (виды иронии), существующие рядом, причем обычно воспринимающиеся как ординарные фундаментально-онтологичные, а именно, рядом с бытием-в-мире. Это позиция, существующая только в модусе — в-бытии, относительно которой, как полагают, не существует внешнего наблюдения, потому что бытие-в-мире является структурой абсолютного всеприсутствия.

Кибернетическая ирония — это форма иронии, ссылающаяся на всеприсутствие, она показывает, что нечто содержит все. Я лишь утверждаю, что иронизирование всеприсутствия производит новый цивилизационный критерий, исходя из которого можно даже определять цивилизаторские функции science fiction или родственных жанров спекулятивной технологии. То, что называют

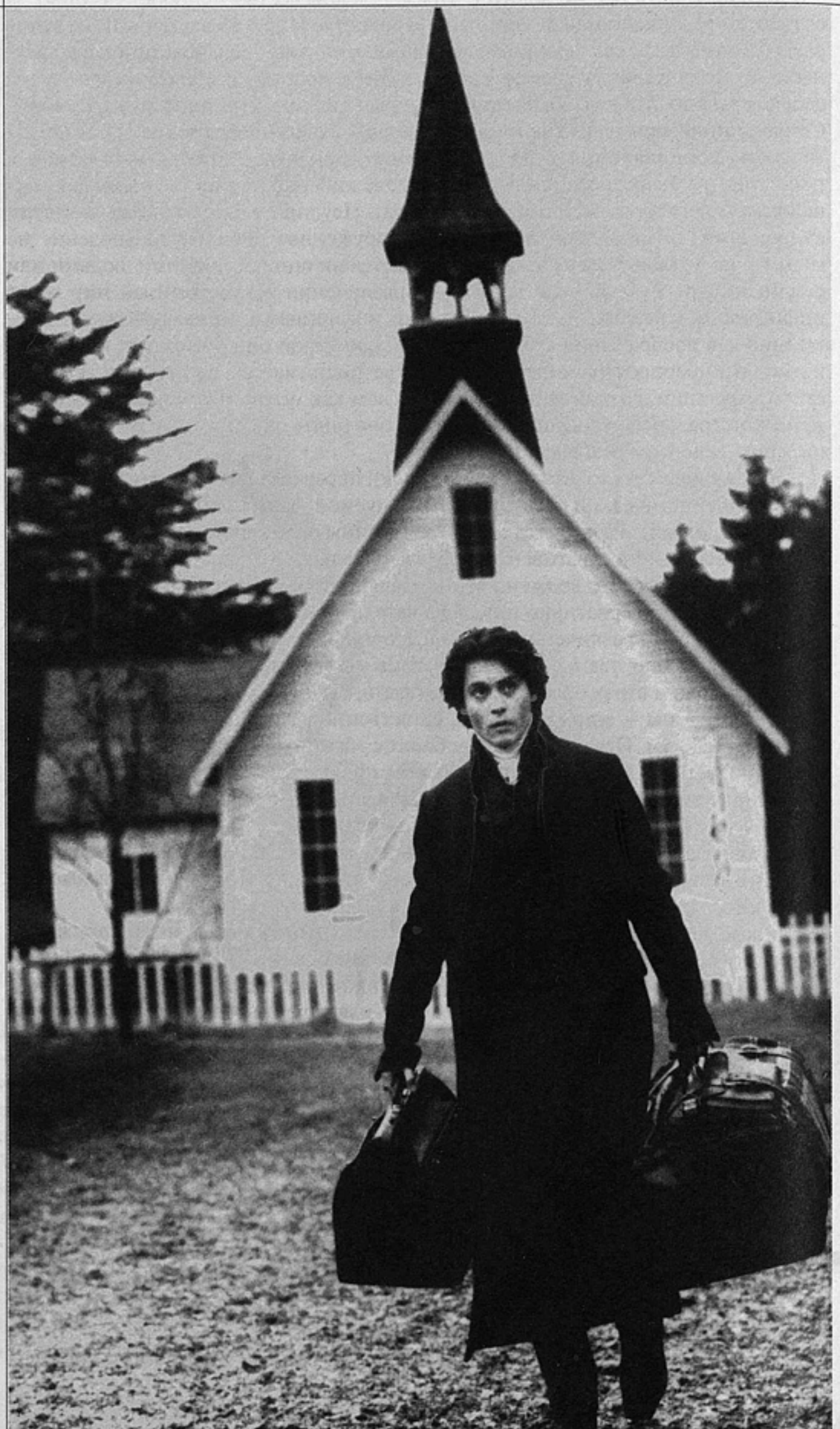
киберпространством, есть техническое устройство всеприсутствия среди знаков его взаимозаменяемости. Таким образом, киберпространство показывает эстетически оборотную сторону фундаментальной онтологии. Человек с кожей и волосами входит в пространство, о котором он все же имеет два противоположных онтологических представления. Согласно первому, оно ирреально или виртуально, потому что мы смотрим на него как на непосещаемое, ведь оно не является частью публичного континуума. Согласно второму, мы живем в нем как в реальном пространстве, до тех пор пока мы являемся его посетителями и его виртуальность нас не волнует. Прежде человечество приобретало опыт за счет этого различения, перемены миров бодрствования и сна, первый из которых оно описывало как истинный, всеобщий, а второй — как неистинный и частный. Христианство по-своему предотвратило иронию всеприсутствия путем своей веры в то, что человек выходит из купели не тем, кем он погружался в нее. Сегодняшний мир коллективизировал и технизировал пробуждение от сна и баптистскую иронию тем, что предлагает кино варианты и киберальтернативы в пространстве бодрствования. В этом смысле киберпространство является важнейшим генератором иронии нашей эпохи. Неудивительно, что оно населено андроидами, относительно которых невооруженное внешнее наблюдение не может и не должно более различать, являются ли они настоящими людьми или репликантами. Сейчас этой проблемой различения искусственный мир хочет инфицировать реальный. Между людьми и машинами он высвобождает дистанцию для изображения субъективности, с которой они оба сходят проигравшими. В киберпространстве бытие-в-мире поднимается на ступень технической симуляции, сознание проявляется в нем как нечто, что может быть окружено интегральными ловушками. И тогда оно опять оказывается функциональным эквивалентом реальности.

Чем же является то, что братья Вачовски переработали в видение тотальной нейро-кибернетической симуляции, именуемой Матрицей? Как посетитель фильма, я должен сказать, что сам мир Матрицы очень мило сработан, метафизически весьма консервативен, но обладает большим преимуществом, а именно: он показывает, что должен параноидально пронизывать внешнее, если его вообще хотят консервативно и последовательно осуществить, поскольку в нем речь идет всегда о различении, с одной стороны, на мир истинный, в этом случае пугающий мир, так в эпоху модернизма мы ориентируемся в критериях истины, где боль и страх обладают, так сказать, высшими наградами реальности; с другой стороны — мир видимости, естественно выстроенный сообразно приятным иллюзиям. Причем можно добавить: машины отличаются тем, что они, очевидно, вообще не имеют для самих себя никаких эстетических чувств, а вместо этого испытывают прежде всего извращенную любовь к морским чудовищам и насекомым, чем со своей стороны позволяют разрешить современную нехватку возвышенного — ведь чувствующая машина больше не выглядит, как они. Это точка, в которой можно показать, что после этого фильма возможно нечто иное...

После чего я хотел бы, однако, чего-то сверх этого, чего-то иного: движения навстречу и обратно, осуществляемые в фильме обеими сторонами, хотя фильм и имеет в своей глубинной структуре целиком параноидальную грамматику, производят весьма впечатляющий и весьма извращенный эффект уравнивания между двумя плоскостями, поскольку фильм может снабдить оба эти состояния не чем иным, как именно этой видимостью. Таким образом, между бытием-в-действительности и бытием-в-матрице появляется третья величина — бытие-в-фильме, которая одновременно и является ими обоими, и нет. Итак, в масскультурном созерцании можно преодолеть предостережения о закрытости внутри ницшеанского и хайдеггеровского дискурсов. Мир Матрицы продолжает вопрошание по поводу этой заявленной в «Рождении трагедии из духа музыки» проблемы: должно ли философское освобождение от видимости смениться освобождением через видимость? Но мы знаем, что эта альтернатива неполна, потому что к ней на выходе из кино, к счастью, присоединяется третья возможность — освобождение от освобождения.

Перевод с немецкого Максима Райскина

ОПЫТ



«Сонная лощина»

ТИМ БЁРТОН:

«Режиссер всю жизнь снимает один и тот же фильм»

Мой главный совет начинающим режиссерам: «Подчиняйтесь инстинкту и постарайтесь не пропустить удачу». Я и сам так работаю — подчиняясь интуиции, эмоции, а не разуму.

Мой приход в кинорежиссуру связан с совпадением ряда обстоятельств. Поначалу я увлекся мультипликацией и после стажировки на разных студиях оказался художником у «Диснея». Но я быстро понял, что мои взгляды не совпадают с духом Микки Мауса. Я не очень подходил им, и в другие времена меня быстро уволили бы. Но студия переживала кризис, это были 80-е годы, вышли «Рокс и Руки», «Тарам и волшебный котел» — самые плохие мультфильмы в истории компании, и все пророчили закрытие отдела анимации. Поэтому никто не принимал важных решений и меня оставили в покое, дав возможность заниматься тем, чем я хочу. Вот я и сделал две короткометражки: «Винсент» и «Франкенвин», имевшие столь шумный успех, что мне предложили снять полнометражный фильм «Пи-Уи. Большое приключение». Сам я и сегодня не понимаю причин этой удачи. Мне кажется, что я бы с бóльшим трудом нашел себе место официанта в ресторане, чем режиссера!

Выказывать смирение и надеяться, что продюсеры забудут, что они от вас хотели

Тим Бёртон и Джонни Депп на съемках фильма «Сонная лощина»

Анимация была хорошей школой режиссуры, ибо мне приходилось все делать самому: искать кадр, ставить свет, быть актером, писать диалоги и т.п. К тому же, поработав в анимации, я стал иначе смотреть на кино, стараясь использовать самые разнообразные, порой вроде бы совершенно неподходящие интонации в рассказе о событиях, окружающем мире. Но анимация — это очень одинокая профессия, она требует углубленного погружения в себя. А так как я по натуре интроверт, занятие анимацией усугубляет мою замкнутость, мне в голову приходят мрачные и злые мысли, негативные, деструктивные идеи. Кино же — труд коллективный, поэтому я предпочел игровое кино — в целях самосохранения.

Больше всего меня поразило, когда я приступил к съемкам своего первого игрового фильма, число людей, вовлеченных в производство. Особенно это впечатляет, когда снимаешь для крупной голливудской компании. В процессе работы неизбежно возникает необходимость да и потребность в общении, так

что роль режиссера становится скорее политической, чем художественной. Ибо вам приходится убеждать в своей правоте огромное количество людей. Вы и представить себе не можете, сколько раз в день вам могут сказать «нет». Чаще всего это слово употребляется на съемочной площадке. «Нет, это нельзя сделать, нет, это слишком дорого, нет, это слишком сложно» и т.п. Таким образом, вам приходится быть стратегом — это во-первых и, во-вторых — пускать в ход все свое человеческое обаяние. И бросить вызов всем, кто хочет вам навязать свою точку зрения. Если я добиваюсь чего-то от актера, я не могу ему сказать: «Сделай так!» Я обязан ему объяснить, почему, убедить его, что моя идея правильная. То же относится и к студийному персоналу. Я не могу себе позволить конфликтовать с ним. Это опасно и утомительно. Я восхищаюсь кристальной честностью некоторых режиссеров, которые противостоят хозяевам студий и не позволяют навязывать себе чужую волю, в чем бы она ни проявлялась. Однако я считаю, что такая непримиримая позиция обладает разрушительной силой: в результате ты либо вовсе не снимаешь кино, либо создаешь фильм в таких страданиях и мучениях, какие не могут не сказаться и на результате. Действовать надо более умело. Вместо того чтобы говорить «нет», надо быть уклончивым и идти на компромисс во время переговоров, полагаясь на то, что продюсеры потом забудут, о чем говорили, и в конце концов удастся сделать все так, как ты хочешь. Пусть это не покажется трусостью, это очень прагматичный подход, подсказанный инстинктом выживаемости. Разумеется, бывают моменты, когда совершенно необходимо броситься в бой. Но своей цели добивается лишь тот режиссер, который сознает, в какой бой стоит вступать и когда надо смирить свою никому не нужную гордыню.

Если бы я стал писать сценарий для себя, результат имел бы смысл только для меня одного

Мишель Пфайффер, Майкл Китон и Тим Бёртон на съемках фильма «Бэтмен»

Я никогда не пишу сценарии к своим фильмам, но активно участвую в их создании. Режиссер должен быть захвачен фильмом еще до начала съемок, это совершенно необходимо. Если присмотреться к картине «Эдвард Руки-Ножницы», сразу становится ясно, что хотя я и не писал сценарий сам, но «управлял» его написанием, так что история эта стала моей в гораздо большей степени, чем сценариста. Причина, по которой я не пишу сам, состоит в том, что мне не удалось бы тогда отойти от будущего фильма на необходимое расстояние, чтобы лучше увидеть то, что я собираюсь делать: я уверен, что без такого дистанцирования от идеи, от истории, от героев результат был бы смутным, абстрактным, имеющим значение только для меня одного. Во всех своих фильмах я стремлюсь в первую очередь рассказать историю и, стало быть, должен сохранять некоторую дистанцию по отношению к тому, что собираюсь рассказать. Поэтому когда мне говорят, что «Эдвард Руки-Ножницы» — это я сам, я решительно не соглашаюсь. Он на меня похож, у нас много общего, но если бы я рассказывал о самом себе, то был бы лишен необходимой объективности в рассказе. Чтобы почувствовать себя автором, нет нужды писать самому. Мне кажется, что каждый мой фильм несет отпечаток моей индивидуальности — иначе и быть не может. В каждом фильме я повторяю одни и те же темы. И не обязательно на первом плане, скорее — на втором. Если угодно, они, эти мои излюбленные темы, возникают в декорации, в фоне, в среде обитания героев. Поэтому, кстати сказать, я предпочитаю использовать народную притчу, ибо она позволяет по-разному, прибегая к символам, выразить множество идей, причем не столько буквально, сколько чувственно. Мой подход к изображению основан на том же принципе: визуальный ряд должен не объяснять, не рассказывать, а воздействовать на эмоцию, обращаться к чувствам.

Как режиссер я сформировался без четкого понимания необходимости повествовательной структуры. Напротив, я рос на фильмах ужасов, в которых сам сюжет не имел большого значения, но где некоторые кадры обладали такой си-

лой, что навсегда врезались в память. В какой-то мере именно эти свои зрительские ощущения я теперь и стремлюсь воспроизвести, делая фильмы, в которых изображение обладало бы такой чувственной силой: это вовсе не значит, что оно непременно должно быть красивым, оно лишь должно производить сильное впечатление благодаря интенсивности своего содержания, чтобы в конце концов изображение подменяло сюжет или, точнее говоря, превращалось в процессе развития фильма в сюжет.

Лучший способ работать — это принимать важнейшее решение в последний момент

Тим Бёртон во время работы над анимационным фильмом «Кошмар перед Рождеством»

Поскольку ставки при создании фильма очень высокие и оказываемое студией давление очень велико, в кинопроизводстве господствует мнение, что нужно всё — по максимуму — подготовить к началу работы. Я же чем больше снимаю, тем яснее отдаю себе отчет в том, что эта подготовка не всегда на пользу: спонтанность решений — вернейший способ достичь лучшего результата. Я по опыту знаю: пока не окажешься на съемочной площадке, весь замысел выглядит очень сумбурно. Вы можете проводить сколько угодно репетиций, рисовать раскадровку, но все равно, когда придете на место, все начнется сначала. Любая раскадровка окажется недостаточной перед лицом реальности, ибо невозможно все предусмотреть. К тому же актеры в настоящей декорации и в костюмах никогда не будут играть так, как на репетиции в комнате. Таким образом, до прихода на съемочную площадку я стараюсь не иметь заранее обдуманного плана действий, полагаясь на магическое воздействие обстановки. Стало быть, в какой-то мере каждый фильм есть плод импровизации, эксперимента. Студии, естественно, от этой спонтанности приходят в ярость — им и дела нет до того, что оптимальные решения принимаются в последнюю минуту, с подачи множества обстоятельств, главным образом — случайности. Это и есть лучший способ сделать интересный фильм.

Я стараюсь не снимать планы, которые наверняка не попадут в окончательный монтаж

Тим Бёртон

Разумеется, существуют основополагающие правила режиссуры, но они созданы в основном для выхода из безнадежных ситуаций. Эти правила — как гарантия спасения, за ними прячешься лишь тогда, когда чувствуешь, что пропал. Не прибегая, конечно, к крайностям, как было на съемках Beetlejuice, где из-за отсутствия настоящего сценария мне пришлось разрешить актерам импровизировать, следует по большей части максимально пользоваться чем-то новым, вносить живой элемент. Снимая, скажем, диалог героев, я не прибегаю к традиционному способу съемки: общий план разговаривающих, затем — с одной точки и с обратной точки каждого говорящего. Я начинаю с того, что ищу самый интересный план в сцене, снимаю его, а затем уж размышляю, какие один-два дополнительных плана могут еще понадобиться и смонтируются с этим ключевым планом. Их и снимаю. У меня нет долговременной стратегии, я продвигаюсь от плана к плану. И редко прибегаю к страховке. Я избегаю снимать те планы, которые — как я понимаю — не попадут в окончательный монтаж. Во-первых, потому что это трата времени, а время — бесценная вещь на съемке. А во-вторых, как бы вы, режиссер, ни боролись с собой во имя результата, но вы эмоционально привязаны к каждому отснято-

му плану. А когда вы много наснимали и приступаете к черновому монтажу и надо сократить материал на час, вы оказываетесь перед лицом настоящей драмы. Поэтому лучше уж быть экономным на съемке, чтобы меньше страдать в монтажной.

У меня слабость к широкофокусной оптике

Тим Бёртон, Джонни Депп и Патрисия Аркетт на съемках фильма «Эд Вуд»

Принятие решения в последнюю минуту не означает, что надо делать все, что Бог на душу положит. Напротив, следует быть очень строгим к себе, чтобы позволить некоторую импровизационность. В первую очередь надо набрать группу, которая одинаково с вами понимает замысел фильма и оттого поймет все, что вы попытаетесь сделать. Во-вторых, надо владеть определенными методами работы. Я, например, сначала помещаю актеров в декорации, чтобы установить связь между персонажами и окружающим их пространством. Таким образом я нахожу сердцевину сцены и определяю, как она будет снята: увиденная глазами героя либо извне и объективно. После этого я отправляю актеров на грим и в костюмерную, а сам тем временем ищу с оператором точку съемки и освещение. У меня слабость к широкофокусной оптике, самой широкофокусной, например к 21-*мм* (вероятно, после работы в анимации с ее широкими кадрами). И начинаю я чаще всего с этого, а потом, если не получается, прибегаю к все более длиннофокусной оптике, пока не добьюсь желаемого результата. Но я редко выхожу за пределы 50-*мм*. И использую длиннофокусную оптику лишь для того, чтобы очень коротко, акцентированно дать зрителю сигнал, подчеркнуть некоторые сцены — так ставят запятую в середине фразы.

При выборе актера — главное, чтобы он отвечал требованиям роли

Тим Бёртон на съемках фильма «Марс атакует!»

Я придаю большое значение кастингу, но никогда не делаю пробы, ибо задача не в том, чтобы понять, умеет ли актер играть, мне важно, соответствует ли он той роли, которую я хочу ему поручить. Ответ на этот вопрос никак не связан с игрой. Например, часто говорят, что я работаю с Джонни Деппом потому, что он похож на меня. Но истинная причина, по которой я его выбрал на главную роль в «Эдварде», заключается в том, что Депп в то время, как и Эдвард, оказался пленником определенного имиджа, от которого страдал. Он был героем телесериала для подростков, к нему приклеился ярлык «красавчик», хотя мечтал он совсем о другом. Таким образом, актер вполне подходил к роли. То же произошло с Мартином Ландау на фильме «Эд Вуд». Я подумал: «Вот человек, работавший в начале карьеры с Хичкоком, а через двадцать лет оказавшийся персонажем убогих телесериалов... Он должен понять, чем обернулась карьера Белы Лугоши, причем он воспримет это по-человечески, излишне не драматизируя судьбу героя». Похожая ситуация сложилась и при выборе Майкла Китона на «Бэтмена». Как актер Майкл Китон всегда завораживал меня двойственным характером своих персонажей — полушутников, полупсихов. Чтобы сыграть Бэтмена, надо быть немного шизофреником. К тому же Майкл не обладал фигурой Шварценеггера, и, таким образом, было совершенно логично, что он прибегает к доспехам в бою. Поначалу никто не одобрял мой выбор. Но моя правота обнаружилась в готовой картине. Так мне, по крайней мере, кажется.

Если вы правильно выбрали актеров, значит, 90 процентов работы сделано.

Но оставшиеся 10 процентов самые сложные. Ибо актеры не похожи друг на друга, каждый привык работать по-своему, а вы никак не подготовлены к этому разнобою. У меня навсегда сохранится в памяти пример с Джеком Пэлансом, которого нельзя назвать новичком. В первый съемочный день мы собирались снимать в «Бэтмене» план, в котором гангстер, герой Пэланса, выходит из ванной. Он спрашивает: «Как я выхожу?» Я отвечаю: «Ну просто... выходишь и всё. План совсем не сложный, ты открываешь дверь и выходишь». Джек уходит за дверь, я устраиваюсь за камерой, начинаем снимать, кричу: «Мотор!», проходит десять секунд, ничего не происходит. Кричу: «Стоп!», вызываю Джека и объясняю: «Это совсем простой план, ты открываешь дверь и выходишь. О'кей?» Он отвечает: «О'кей». Начинаем снимать — опять ничего. Иду к нему и спрашиваю: «Какие проблемы?» И тут он, испепеляя меня взглядом, говорит: «Ты когда-нибудь перестанешь действовать мне на нервы? Ты меня все время подталкиваешь, а я не могу сосредоточиться». Я лишился дара речи. Для меня это был простой план, но в голове актера все было куда более сложным. В тот день я понял, как надо относиться к актерам. Ими надо руководить, но под этим я понимаю скорее то, что им надо указывать цель. Потом уж они сами должны выбирать способ ее достижения. В Джонни Деппе мне нравится то, что он в каждом дубле ищет иную интонацию, пока мы не найдем самую верную.

Видеомонитор — прекрасный инструмент при подготовке, но пользоваться им надо разумно

Тим Бёртон и его учитель Винсент Прайс на съемках фильма «Эдвард Руки-Ножницы»

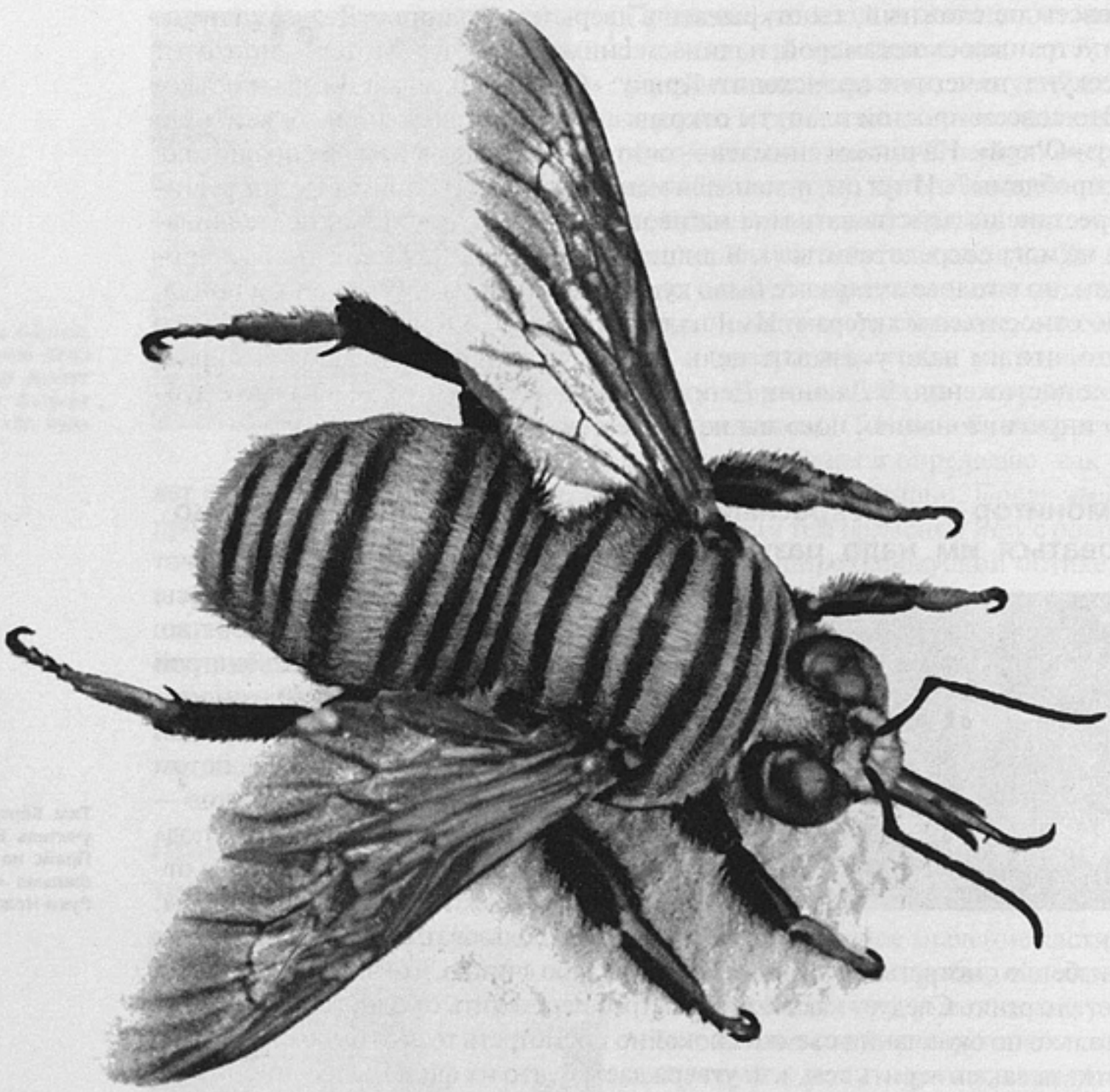
Я очень мало репетирую, ибо боюсь, что автоматизм победит волшебство. К тому же я стараюсь наблюдать за игрой актеров напрямую, а не на видеомониторе, ибо иначе между ними и мной возникает дистанция, которая потом проявится на экране. Видеомонитор — потрясающий инструмент в ходе подготовки к съемке, когда стараешься отработать сложное движение камеры, но надо пользоваться им разумно. Сняв план, я избегаю смотреть его на видеомониторе, ибо считаю, что это ломает ритм и отнимает энергию. Следует как можно быстрее переходить от одного дубля к другому и только по окончании съемки спокойно посмотреть то, что было снято.

Я отказываюсь верить тем, кто утверждает, будто их фильмы именно такие, какими были задуманы в самом начале. Так не бывает. Этому мешает слишком большое число всяких неожиданно возникающих обстоятельств, с которыми трудно справиться во время съемки. В лучшем случае вы можете надеяться, что фильм приблизится к тому, что вы задумывали, но он неизбежно преподнесет вам сюрприз. Мне часто случалось видеть на съемочной площадке двух актеров: один казался мне потрясающим, а другой — слишком дискретным. Потом на монтаже я убеждался в своей слепоте: тот, кто мне так нравился, явно пережимал (только экран проявил это), а другой интонационно попадал в самую точку. Я нахожу, что такого рода вещи и определяют поразительную притягательность работы в кино, иллюстрируя его волшебный характер.

Как ни парадоксально, но я считаю, что режиссер всю жизнь снимает один и тот же фильм. Мы есть то, чем являемся, наша личность есть следствие того, что мы пережили в детстве, и всю жизнь мы косвенно возвращаемся к тем же идеям. Все это в творчестве проявляется более четко, чем в обычной жизни. Независимо от самого сюжета все кончается тем, что вы так или иначе обращаетесь к одной и той же проблематике, к тем же наваждениям. Подчас это нервирует, ибо вы склонны считать, будто эволюционируете. С другой стороны, это стимулирует ваши действия и служит постоянным вызовом. Это напоминает проклятие, от которого хочешь освободиться.

Studio, 2000, Fevrier, N 153

Перевод с французского А.Брагинского



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Визуальный век
1950-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

Война наконец-то закончилась. После 1945-го человечество с трудом приходит в себя. Процесс адаптации к мирной жизни растягивается почти на полтора десятилетия, осложнен острым геополитическим неравновесием, затяжной холодной войной и рецидивами локальных конфликтов. США переживают пору могущества и процветания, но Европа с трудом регенерирует истерзанные ткани. Восстанавливается разрушенное, возобновляется прерванное, однако множество элементов прежней жизни утрачено безвозвратно. Обновляясь, мир словно бы пытается вернуться в себя, вглядываясь в зеркало прошлого. Но вместо живой связи облика и отражения, вместо живого образа, скользящего внутри амальгамы, натыкается на застывшее изображение — «копия» некорректна.

Не только календарно, но и фактически наступает следующая эпоха, кристаллизуется новая мировая система. Цивилизация XX века незаметно для себя преодолевает порог зрелости. Эра компьютеризации еще только грезится, и мало кто догадывается о возможности консервации жизни в идеальной компактности цифр. Однако цивилизация уже привычно дублирует собственное существование, наращивает объемы аналоговой памяти и в случае надобности легко воспроизводит сохраненное. Телевидение переживает стадию детства, но радио и кинематограф уже достигли взрослого возраста. А фотография все еще свежа и привлекательна.

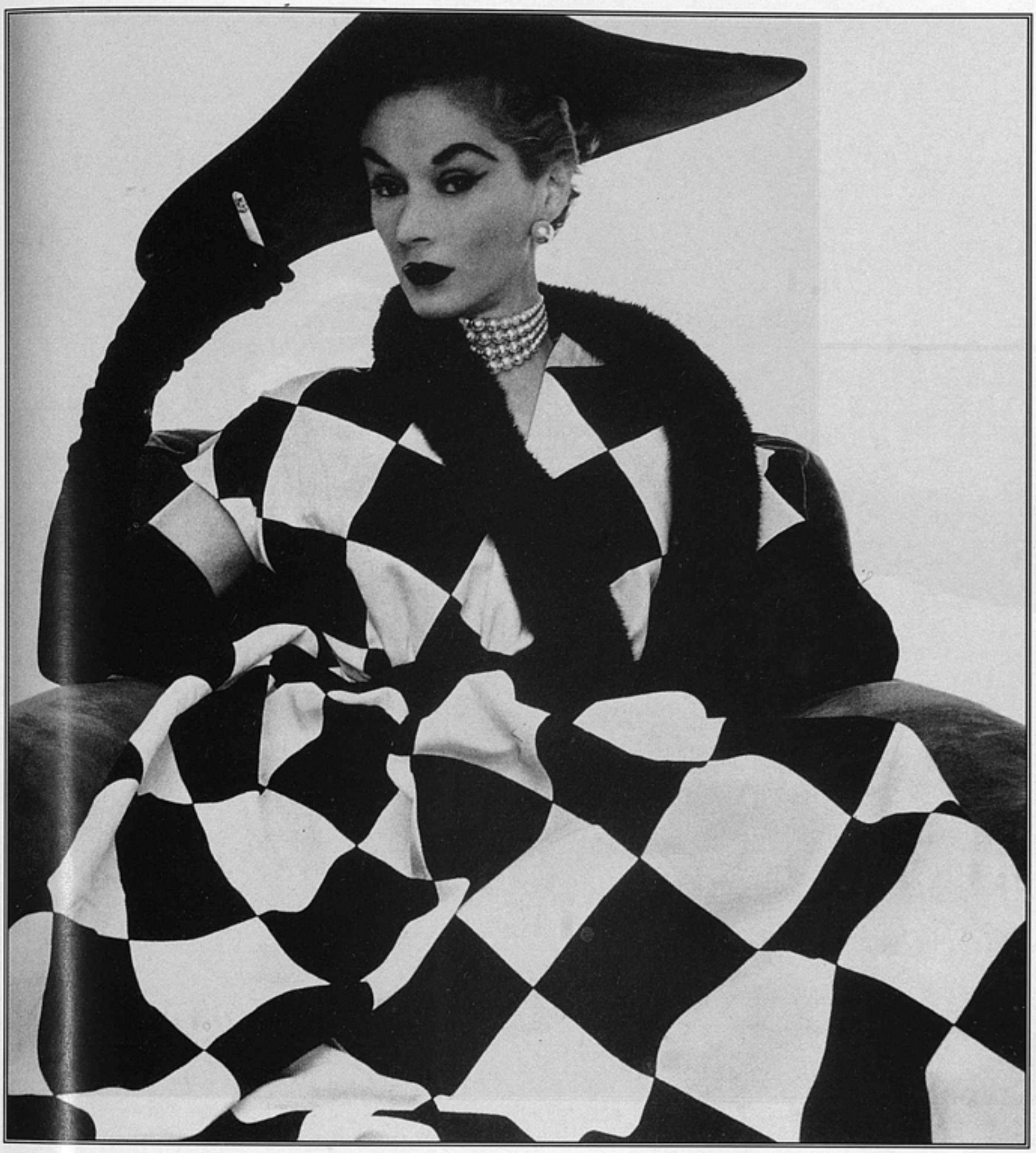
Она не только остается самым влиятельным средством визуальной коммуникации, но переживает новый расцвет. Мир привык к фотографии, а военные времена привычку даже усилили. Фотопрактика не только сохраняет прямую преемственность опыта прошедших десятилетий — накопленный ею опыт существенно меняет само отражение реальности. Парадокс, однако, в том, что такая перемена не выглядит демонстративной, словно бы фотография обрела ту простоту и естественность взгляда, на которую прежде ей всегда требовалось значительное усилие. Предстающий на послевоенных снимках мир выглядит прекрасным в своей незамысловатости, но подобная незамысловатость бывает только в хорошем кино и редко возникает в контакте с сырым веществом жизни. Поэтому кажется, что в фотообъектив попадает лишь материал, уже подвергшийся эстетической сублимации, прошедший сценарную обработку. Реальность сама по себе не может представляться человеку соразмерной, «правдивой», она вообще способна стать видимой, только попав в определенную, антропологически выстроенную рамку. И открыв однажды подобный секрет, фотография уже никогда не может держаться иллюзии объективности, все, что ей остается, — это наращивать мастерство субъективного взгляда. Еще не достигнув институционального признания, не утвердившись в качестве художественного товара, она прямо идет в эту сторону, вживив в свой метод качество необходимой интерпретации.

Интерпретационность включена не только в производство изображений, но и в поднимающуюся в 50-е индустрию их экспонирования. И то «человеческое измерение», которым поглощена фотопрактика, проявляется двойственным образом. В виде гуманистического оптимизма, неизбывной метафоричности, склонности к лапидарным радостям повседневности, в искреннем стереотипе сочувствия простым людям — во всем том, что известно по кинематографу неореализма. Но также в форсировании субъективного взгляда фотографа, который трансформирует реальность, в критичности и стремлении к разрушению стереотипов — в том, что будет характеризовать кино «новой волны». Первая тенденция триумфально завершается в 1955 году грандиозной экспозицией «Семья человеческая» (The Family of Man) в Музее современного искусства в Нью-Йорке, которую курирует ветеран пикториальной фотографии и руководитель музейного фотодепартамента Эдвард Стайхен. Вторая представлена триадой выставок, организованных немецким фотографом Отто Штайнертом и объединен-

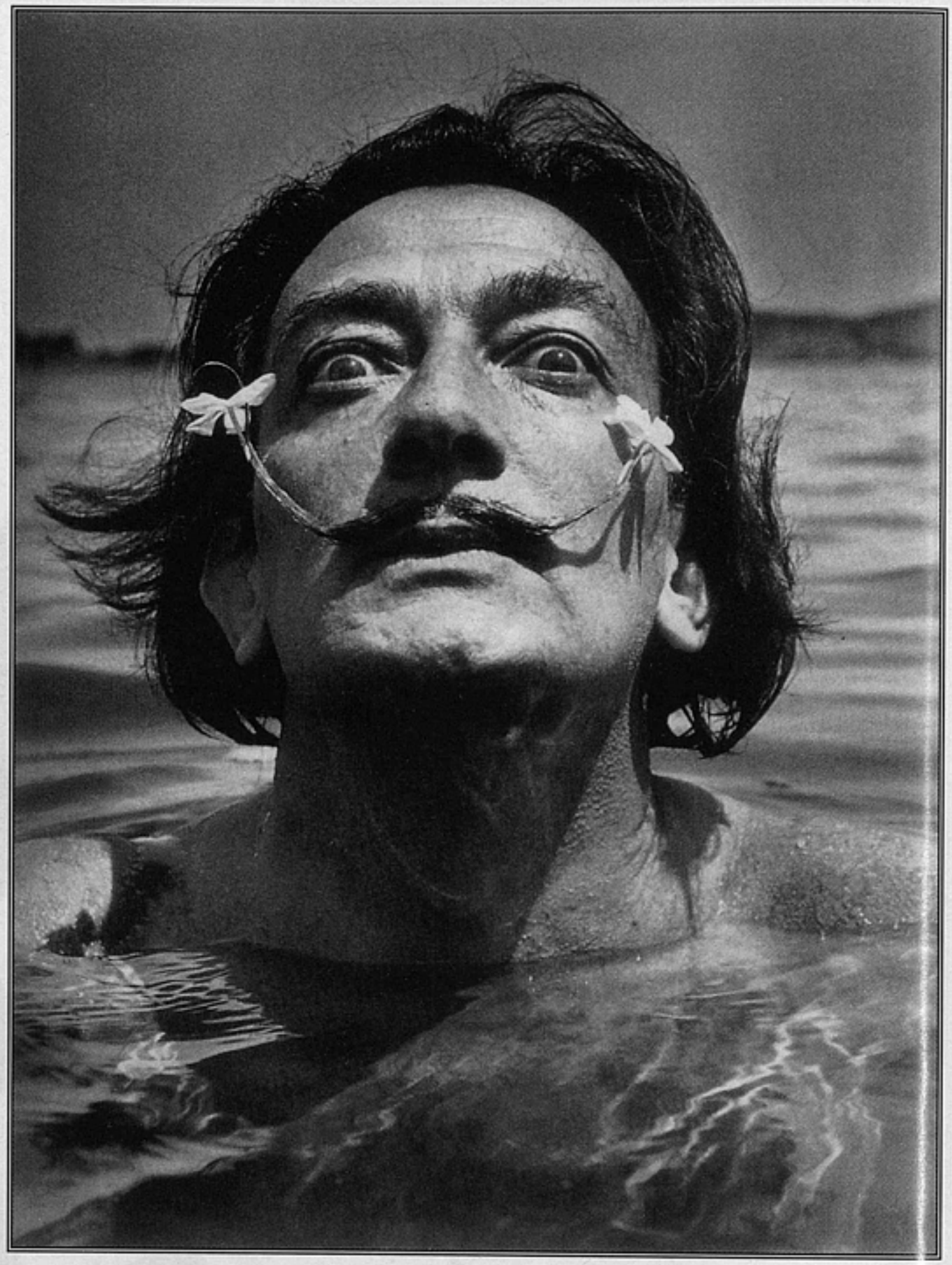
ных под общим названием «Субъективная фотография», они проходили в Саарбрюккене в 1951, 1954 и 1958 годах. Первая тенденция завершала собой старую гуманистическую традицию, последняя нашла расширенное продолжение уже в практике 60-х. Эти проекты не только предъявили публике альтернативные тенденции десятилетия. Самым любопытным в их параллельном существовании было то, что кураторы опирались на значительный объем произведений одних и тех же авторов. Но, работая с пропорционированием эмоциональной массы материала, в каждом случае задавали ему необходимый им интерпретационный контекст. Иначе говоря, их отношение к массиву реально существующей фотопрактики было адекватно отнюдь не объективному «положению дел», а отношению к действительности, существующему в самой фотографии.

На смену фантому «объективной действительности» приходит субъективная «выборка» из массы зрительной данности. Если раньше снятый мотив стремился к пластической законченности, к скульптурной автономности в рамке кадра, то теперь его выразительность скорее тяготеет к графической экспрессии — острой и легкой одновременно. Кадр выделяет мимолетный фрагмент, но не обрывает его связи с целым, оставшимся за пределами рамки. Обострившаяся внимательность к любым проявлениям жизни уравнивает масштаб событий, лиц и объектов. Повседневная банальность теперь не только равновелика историческим свершениям. Она кажется даже более привлекательной, открываясь как неисчерпаемый источник материала. Фактически объектом съемки оказывается жизнь как таковая, но она не способна зримо поместиться в кадр: на пленке остается лишь пунктир мгновений. Многочисленные иллюстрированные журналы собирают их коллекции в ставшей чрезвычайно популярной форме фотоэссе, а сами фотографы в качестве формы авторской реализации предпочитают фотокнигу. Фотография представляет себя скорее секвенцией, нежели объектом, и размещается где-то между литературой и кинематографом, вместе с ними образуя остросовременное трио.

Ставшие ключевыми для времени термины кинокритика-режиссера Александра Астрюка («камера-стило») и фотографа Анри Картье-Брессона («решающее мгновенье») оказываются в непосредственной близости. Фотокартинка напоминает кинокадр, а авторский киноряд вдувает жизнь в свой же литературный сценарий. Фотография наконец-то обретает уникальное эстетическое дыхание. Становится сугубо личностным опытом, образом жизни и средством выражения. В 50-е занятие фотографией выглядит магическим перекрестком, ничьей землей, за которой открываются горизонты различных специализаций. Возможно, что именно эти годы даруют ей краткую возможность невероятной свободы, что не зависит ни от стандартов общества, ни от канонов искусства. А вместе с тем и способность быть конвертированной в согласии с любой функцией, стандартом и каноном.



Ирвинг Пенн (*США*).
Платье Арлекина (Лиза Фонсагривез-Пенн).
1950



Жан Дьюзейд *(Франция).*
Дали в воде.
1951

Маргарет Бурк-Уайт *(США).*
Южнокорейцы демонстрируют голову партизана с Севера.
1952

Анри Картье-Брессон *(Франция).*
Улица Муфтар. Париж.
1958

лексИКа
1950-е

Автомат. Наш мир — это мир техники, мир, чья вселенная, природа и система выставлены напоказ, как техника, функционирующая при помощи механизмов, к которым она нас присоединяет. Даже живые тела могут быть описаны как специальные, обладающие внутренней силой развития технические устройства. Существует возможность рассматривать организмы как физико-химические системы, как машины (в формулировке Декарта и Лейбница), и если их рассматривать как машины, то они будут и вести себя как машины. Лейбниц, объясняя, почему живые организмы в некотором отношении выходят за рамки механизма, говорит, что механизмы не в достаточной мере машины: они состоят из деталей, которые сами машинами не являются, тогда как организм бесконечно машинизирован, поскольку все его части — также машины. В то же время образ органической машины не гарантирует окончательного познания ее биологического основания. Наше знание о том, что клетка живет, может быть чем-то дополнительным по отношению к знанию ее молекулярной структуры, так как полное знание этой структуры, по-видимому, может быть достигнуто только благодаря вмешательству, которое уничтожит жизнь клетки. Поэтому можно предположить, что жизнь исключает полное установление лежащих в ее основе физико-химических структур. С помощью понятия механизма техника, сводимая в широком смысле к сумме разного типа связей между биологией и знаковой системой, объединяет одушевленное и неодушевленное, органическое и неорганическое, природу и язык ради общего принципа целесообразности бытия и труда.

Классическое представление о машине основывается на центральной оппозиции: механизм — организм, включается, по словам Андрея Платонова, в «святой труд, из смерти работающий жизнь». Речь идет о единой механике смысла, о смысловой конструкции. Идеальность механического тела могла служить моделью телам органическим, потому что всегда была структурирована как возвращение к жизни, как тело перформирующее, а следовательно, означающее, смыслообразующее тело. Но существует иная плоскость проблематизации техники, связанная с понятием «автомат». Автомат отсылает уже не к принципу и механизму, но к программе, предписанию, проекту. Автоматическая техника стирает классическую оппозицию органическое — неорганическое ради гораздо более бессодержательной и нейтральной оппозиции естественное — искусственное. Механизмы открывали мир, описанный Платоновым, где тела и машины яростно трудились над неживой материей, где обитали какие-то синкретические существа — техногенные кентавры, наделенные различными телами, но одной общей душой. В автоматике речь идет не об универсальном смысловом принципе, охватывающем одушевленное и неодушевленное, но, скорее, о безграничной взаимозаменяемости, о выравнивании, основанном на совместимости фрагментов автономных и вездесущих программ для живого и мертвого.

В 50-е годы повсеместное распространение сервисных автоматов для поп-корна, кофе, газированной воды, сигарет, автоматов, проигрывающих пластинки в барах и разменивающих мелочь в метро, весь этот металлический интерфейс общества потребления отмечает существенный сдвиг — начало процесса, который можно было бы назвать некроэволюцией. Дело не в том, что машины могут создавать другие машины (они пока этого еще не умеют), но в том, что единый перспективный план бытия распался на две автономные ветви развития естественных и искусственных самоорганизующихся систем. Неуловимая тайна происхождения жизни больше не может обеспечиваться бесконечным воспроизводством смысла. Человек, захваченный самодостаточной логикой технических устройств, увлекается к некоей никому не ведомой цели. Ведь технология бессодержательна, она лишь обобщенная форма целесообразности, в которой заявляет о себе господство небытия над бытием, того, что еще не существует, над тем, что совершается сейчас.

Идея автомата или, еще шире, неживого мозга семиологически, психологически, мифологически и феноменологически опустошает понятие человека. Относительно нас самих мы больше не в силах проводить различие между естественным и техническим. Об этом говорил еще Паскаль: «Не следует заблуждаться на свой счет, мы представляем собой столько же автомат, сколько дух. Доказательства убеждают только разум,

обычай их делает весомей и достоверней. Он склоняет автомат, а тот направляет разум без вмешательства мысли». Важно отметить, что здесь речь идет не об «органической машине», а об органической недостаточности, заложенной в природной реальности человека, об изначальной трещине, проламывающей биологический панцирь человеческого тела. Человеку нужно довести себя до экстатического предела, чтобы ему открылось его собственное искусственное происхождение, что он принадлежит скорее технической идеальности абстрактного мышления, чем иллюзорной целостности жизненного потока.

Человек заражает технику не витальностью, но смертью. На смену традиционному страху перед монстром Франкенштейна, перед ожившим механизмом приходит кошмарное зрелище умирающей машины. Классическим примером является «2001: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика, где искусственный аппарат HAL 9000, не столько компьютер, сколько обобщенный эскиз абстрактного автомата, достиг такого уровня сознательности, что стал испытывать страх смерти. Смерть мертвого — это не очеловечивание машины, это предельная катастрофа, не оставляющая после себя ничего, даже пустого пространства. В эпоху автоматов становится ясно, что техника напрямую, в обход любой естественной реальности, связывает сознание и ничто.

Понятие «автомат» меняет не столько технический алгоритм, сколько ситуацию в биологии. Присущие живому индивидуализация, поляризация, разделение полагают некий топографический принцип, интериорность пространства, которая отсылает к идеальным интериорностям души, личности, эго. Даже самый техницистский взгляд видит в эволюции, в первую очередь, процесс дифференциации изначально сплошного поля, то есть абсолютного пространства, которое является как бы генетической истиной органического развития. Живое всегда содержит семя, зерно интериорности, которое, являясь носителем определенной кинематики и постоянной метрики, позволяет развернуть единое пространство жизни. Органические и механические тела требуют пространственно-временно́го описания, а тело-автомат довольствуется лишь казуальным детерминизмом и потому может обитать в перцептивно абсурдном мире современной физической теории. Реальность автоматизма — это реальность, где жизнь постоянно отслаивается от тела, отстегиваясь на подобие основного парашюта при выбросе запаски. Теперь тела существуют в автономных технических пространствах организационных логик, а жизнь становится чистым парением, отвлеченным шоу, орнаментальной кривой перформации, которая пока еще может вызвать картезианское восхищение геометрией, на манер бивисовского: «Слышь, баклан, жизнь — это круто».

В обществе, реализовавшем свой социальный, психологический и морфологический автоматизм, тайна жизни больше не является для познания бесконечной проблемой чувственной достоверности, которая позволяла координировать порядок истины и индивидуальное восприятие, но превращается в чудо немотивированной репрезентации. Не стоит думать о создании или открытии грандиозного гипераутомата, контролирующего ход естественного развития, речь идет лишь о понятии абстрактной запрограммированности, которое, подчинив себе все плоскости организации, неустанно прокладывает складку мертвого в самое сердце живого. Однако автоматика, сделав человека независимым от генетических истин своего происхождения, не освободила его от осмысления. Мы по-прежнему организованы для понимания, даже если оно свелось к бессодержательному осознанию «необходимости всего». Может быть, тело-автомат обозначает также ограничение присвоения, предел возможного моделирования и планетарный размах технического господства несет в себе некое бессилие, предписывающее нам признать, что не всё и не всегда принадлежит человеку.

Александр ***Лунгин***

Стиляга. Не знаю, кто придумал это слово, но оно замечательное. Стиляга. «Высокий» корень — «стиль» — и резкое снижение этого самого стиля. Стиляга. Дворняга. Забулдыга. Доходяга. Хорошее чувство слова. Молодцы.

В словаре Ожегова сказано: «Стиляга — молодой человек, слепо подражающий крикливой моде». Тут особенно важны два понятия — «молодой» и «мода». Действительно, в узком смысле стиляга — это молодой мужчина середины 50-х годов, одетый определенным, знаковым образом. Именно мужчина. Это была мужская мода. Я не помню, чтобы у девочек было что-то примечательное в этом плане.

Итак. Туфли на светлом каучуке, на высокой «платформе», очень узкие брюки

(намыливаешь ноги, что ли, когда надеваешь?), очень длинный пиджак до колен с огромными накладными ватными плечами, набриолиненные волосы, гладкие, сверху взбитый кок... Вот такая печальная картина!

Мода требовала определенного семейного дохода, а кто его не имел, становился кустарем-одиночкой, немножечко шил и сапожничал. Брюки ушивались до колен, так что зад мешкообразно провисал, ботинки подбивались светлой резиной, а на ней вырезались всякие рубчики, так тоже полагалось.

В общем, это считалось бытовым разложением. Стиляг так и называли — «моральные уроды».

На самом деле все было несколько сложнее. Прежде всего среди стиляг, как и везде, были очень умные и совсем дураки. Петушки. Помню, такой стиляга высмеивался в фильме «Секрет красоты». Дело происходило на конкурсе в парикмахерской. Среди парикмахеров были свои отличники и двоечники. Двоечницу играла Тамара Носова. К ней в кресло попадал шикарный стиляга (Олег Анофриев), и она его, бедняжку, оболванивала как могла. Но не по злобе, а по неумению.

Повсеместным было одно, безусловное: желание выделиться из густой массы. И в принципе это было безобидное и даже естественное желание молодого человека прокричать: «Это я! Смотрите, кто пришел!» Глупые просто распускали хвост, а у умных это было подсознательное или сознательное обозначение свободы. Личностное самоутверждение. Ведь вот в кинофильме «Цирк», когда все защищают черного ребенка, директор цирка говорит американке Марион Диксон, она же Любовь Орлова: у нас, пожалуйста, рожай детей хоть в полосочку, хоть в яблочках. Но ни в полосочку, ни в яблочко детям ходить не полагалось. Предпочиталось единообразие. Только не выделяться. Ты что, лучше всех? Ты что, умнее других? Даже шляпа и очки долго были под подозрением. Ишь, шляпу надел! Ишь, очки напялил, больно умный! Что уж говорить об узких брюках и длинных пиджаках!

Против стиляг шла жестокая борьба, никак не соответствовавшая степени вредности и загрязнения стилягами окружающей среды. Эта борьба была продолжением борьбы с космополитизмом. Стиляги были признаны Иудами в своем отечестве. «Сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст». Действительно, кто тусовался на Бродвее (так тогда в узких кругах стали называть улицу Горького), кто танцевал рок-н-ролл, кто обожал джаз, а кто и вовсе кричал, как Тарзан — культовый герой многих молодых, герой одноименного фильма. Трофейные фильмы и вправду были высокочтимыми.

Но следили за стилягами строго. Их клеймили, позорили, хватали, судили. В Киеве эстрадники пели: «Як бы тому «бэса мэ» та набыты тэ самэ».

Да что мне далеко ходить! В Киевском университете, где я тогда училась, главным стилягой был мой бывший муж Володя Донец. У него были и ботинки на платформе, и узкие брюки, и ватные плечи в пиджаке. А сам пиджак (что было особенно противно) — ни серый, ни черный, ни темно-синий, ни темно-коричневый, чтобы «как все», а в беленькую и бежевую клеточку. И еще имелись такие наглые усики. В общем, он непомерно раздражал общественность. И на него состряпали дело не хуже, чем в 37-м. Объявили, что он танцевал в подвале университета с голыми женщинами. Почти ведьмовские силы задействовали. Совсем не знаю, чья это была фантастическая повесть, ректора ли, доброхотов ли, но поскольку главной «голой женщиной» в этой присказке была я, то и меня допрашивали с пристрастием.

А дело в том, что в университете на первом этаже в угловой маленькой аудитории стояло раздолбанное пианино и продвинутые студенты действительно любили плясать под его расползающиеся звуки именно здесь, а не в большом зале. Ну, капризные были. Но про голых женщин мы тогда даже не слыхали, не то чтоб самим раздеваться. От меня как-то быстро отстали. Платье-то у меня было одно на все пять лет учебы, и притом как надо — темно-коричневое. Ну, чуть умнее, чем положено, простим ее, молодую. А вот Володю в мгновение ока исключили из университета и тут же забрили в солдаты. И ходил он уже бритый, а не с коком. Правда, это был 55-й год, в Москве начиналась оттепель, которая до Киева еще не докатилась. Семья Володи мгновенно сориентировалась. Отец и сын Донцы полетели срочно в Москву, попали на прием в соответствующий отдел ЦК, и молодой мужчина в чем-то правильном, темно-сером внимательно выслушал их, поднял телефонную трубку, соединился с ректором Киевского университета тов. Швецом и велел принять Володю обратно. «Да, — сказал он, — я знаю, у Донца были ошибки, но он уже исправился». И Володя через неделю снова появился в университете, однако уже не такой шикарный.

Вот в какое интересное время мы жили! А что теперешние молодые: «ни сказок о вас не расскажут, ни песен о вас не споют».

А о нас пели:
Он предлагал нам франки
И жемчугу стакан,
Чтоб мы ему достали
Советского завода план...

У меня есть друг, Володя Федосеев. Так он мне рассказал вот что. У них, в московской школе № 554 был всего один стиляга. У него был не только банальный набор — ботинки на платформе, узкие брюки, длинный пиджак. У него был еще высший шик — галстук с пальмами и обезьянами.

Звали стилягу — Андрей Тарковский.

Людмила ***Донец***

Рок-н-ролл. Термин «rock-n-roll» был придуман и введен в оборот диск-жокеем Аланом Фридом в 1952 году, когда владелец магазина пластинок в Кливленде, где тогда работал Фрид на радиостанции WJW, привлек его внимание к феномену массовых закупок белыми подростками пластинок, которые он определил как race records.

На Фрида это произвело такое впечатление, что он не только изобрел сам термин «рок-н-ролл» (rock-n-roll — «качайся и катайся», что по-английски звучит с сексуальными коннотациями), но и стал одним из главных популяризаторов и создателей (он, например, соавтор знаменитого хита Чака Берри Maybellin) этой музыки.

На самом деле эти race records были не чем иным, как ритм-и-блюзом — уже апробированной разновидностью негритянского (афро-американского, как сказали бы сейчас) блюза. Проблема состояла в том, что в связи с почти абсолютной сегрегированностью тогдашнего общества негритянская музыкальная продукция — с рядом исключений, подтверждающих правило, — не воспринималась белой аудиторией. (Отсюда эти race records — «расовые записи». Так что все новаторство Фрида заключалось в простом «переключении цвета» — созданная афроамериканцами музыка предлагалась им для исполнения белыми под новой этикеткой — без особых переделок и интерпретаций (ну, может быть, с небольшой инъекцией кантри-вестерн). И это обстоятельство сыграло решающую роль — «ритм-и-блюз» смог выбраться из афро-американского гетто.

Понятие «рок-н-ролл» как музыковедческая дефиниция наполняется самым разнообразным содержанием. Рок-н-роллом зачастую определяют весь рок-поп-дискурс — с 1952 года вплоть до новейших времен.

Для того чтобы определение все-таки не теряло очертаний, нужно заметить, что термин «рок-н-ролл» обозначает «негритянский ритм-и-блюз в исполнении белых» (прежде всего, короля рок-н-ролла Элвиса Пресли), звучавший на протяжении ряда лет в 50-е годы. В 1953 году Билл Хейли и его Comets записали песенку Crazy Man Crazy, которая считается первым официальным рок-н-рольным номером в американском хит-параде. Его следующий хит Rock Around the Clock стал в 1955 году первым классическим чисто рок-н-рольным хитом.

После расцвета, пришедшегося на середину десятилетия и связанного в основном с деятельностью Элвиса Пресли, первая волна достаточно быстро захлебнулась. Причем есть несколько культовых дат, которые разные эксперты считают «днем, когда умерла музыка» (The day the music die — строчка из классической песни Дона Маклина American Pie, посвященной именно этому событию). Это 24 марта 1958 года — день призыва Пресли в армию — или 2 февраля 1959 года, когда Бадди Холли и Ричи Валенс погибли в авиакатастрофе в Айове. Или осень 1959 года, когда Чака Берри посадили на два года в тюрьму. А рок-н-ролл второго поколения (например Beatles в Великобритании и, скажем, Beach Boys в США) назвали уже либо просто «рок», либо «биг-бит». Интересная ситуация была с группой Creedence Clearwater Revival, которая, будучи по саунду и духу группой «первого созыва», по-настоящему раскрутилась только во время второго десятилетия рока — в конце 60-х — и уже тогда воспринималась как неопримитив и ретро.

Единственным черным исполнителем, который на равных с белыми принимался белой аудиторией, был раскрученный Фридом (и самый талантливый из всех рок-н-рольщиков 50-х) изобретатель знаменитого duck walk (культового сценического движения — прыжков на одной ноге с вытянутой другой) Чак Берри. Другой популярный негритянский испонитель рок-н-ролла Литтл Ричард воспринимался больше, как эксцентричный чернокожий клоун, развлекающий белых, — это был исполнитель, использовавший традиционную лазейку на «белую сцену» черных энтертейнеров. Против та-

кого «способа проникновения» в свое время страстно выступал Майлз Дэвис, указывая на Луи Армстронга как на «типичного представителя». Между тем Beatles тоже начинали с перепевок Берри (Roll Over Beethoven), а творчество Rolling Stones вообще является последовательным жестким «белым» вариантом ритм-и-блюза.

Собственно говоря, никакого эстетического значения рок-н-роллу в 50-е годы никто в интеллектуальном истеблишменте и не думал придавать, это только потом песни Beatles начали сравнивать с песнями Шуберта.

Рок-н-ролл, однако, с самого начала стал одной из главных составляющих контркультуры, фактически основным способом протеста против «папенькиных ценностей» (проводя параллель с французской кинематографической «новой волной»). Сначала — в конце 40-х — середине 50-х — в этом качестве использовался джаз (битники в Америке, Борис Виан и другие «бобби соккеры» в Париже). Но по мере усложнения эта музыка стала не очень понятна широким кругам молодежи и ушла в нишу «почти высокого искусства» (для того чтобы в конце 60-х снова возникнуть в более популярной форме как джаз-рок). Рок-н-ролл первой волны (то есть 50-х годов) вытеснил из популярной музыки сладкие шлягеры 20-х, 30-х, 40-х годов — предмет ненависти Теодора Адорно, который построил свое музыковедение на разбивании этих «цветных фонариков, которыми шлягеры увешивают время индивида как суррогатами смысла его существования», то есть ложной ценности, элемента балластного заполнения современного отчужденного сознания и в конечном счете — орудия социального закабаления. Имел он в виду эстрадную продукцию начала и середины века — томные мелодии из бродвейских постановок, бархатные голоса певцов-крунеров, пышный постановочный кич мюзиклов. Потребление этих шлягеров, по Адорно, является «эксплуатацией бесполезного». Однако Адорно, будучи неформальным интеллектуальным лидером контркультуры, тем не менее после 1968 года «по линии рок-н-ролла» высказаться не успел (он умер 6 августа 1969 года). Между тем рок-н-ролл возник во многом как реакция на популярную музыку предыдущей эпохи. Деятели контркультуры размахивали книгами Адорно на манер стягов. Рок занимал важнейшее место в их антибуржуазном, контркультурном пафосе. Для них сладкие шлягеры отцов (предмет атаки Адорно) являлись составной частью культуры взрослых («квадратных», «свиней»), подлежащей демонтажу. В чем, например, разница между «Квандо, квандо, квандо» Доменико Модуньо (типичный «дороковый» шлягер) и, скажем, «Деньги — даром» группы Dyer Straits? Ведь роднит эти песни только одно — то, что они предмет коммерческих операций и источник дохода авторов. А разница между тем носит принципиальный характер.

Пафос «среднестатистического» шлягера 30-х, 40-х, начала 50-х годов — «все прекрасно в этом лучшем из миров» и «у каждого облака серебряная подкладка» (то есть нет худа без добра). Даже самый изысканный текст песни Кола Портера не поднимается, по крупному счету, выше уровня сентиментального салонного кича.

Пафос же и тематика рока могут быть самыми различными, в том числе и самыми ерундовыми, но могут поднимать и существенные проблемы. (Ведь не случайно Боб Зиммерман взял псевдоним Дилан — в честь не имеющего никакого отношения к попсе поэта Дилана Томаса. Айре Гершвину такое в голову не пришло бы). Первые попавшиеся под руку примеры: понятие «отчуждение» проявилось в сознании тинэйджеров в связи с Eleanor Rigby (Beatles); Questions 67 and 68 (Chicago) — эмоциональный манифест поколения «контестации», Hotel California (Eagles) — похоронная песнь молодости этого же поколения, Hey, Nineteen (Стили Дэн) — констатации некоммуникабельности тридцати-сорокалетних битников-хиппи с народившимися «эксерами» и «некстами» и т.д. Общедоступное массовое искусство 20-х, 30-х, 40-х, начала 50-х годов уводило от существенного, служило эскейпом. Новое общедоступное массовое искусство — рок — попыталось заговорить о существенном. Это, безусловно, шаг вперед. Впрочем, рок-н-ролл очень скоро сам из контркультурного явления превратился в один из главных элементов шоу-бизнеса. (И, судя по всему, значительно более прибыльного, нежели сентиментальные песенки Гершвина, Керна, Роджерса — Харта и Генри Манчини.) Бунтарская продукция рокеров была благополучно переварена шоу-бизнесом. В чартах вместо Синатры, Бинга Кросби или Пэгги Ли появились Пресли, Джерри Ли Льюис, Чак Берри, Литтл Ричард, а потом и все остальные. Бунтари вроде бы добились своего, их взволнованный искренний голос был услышан, подхвачен, растиражирован. Они стали знаменитыми — и очень богатыми. Шоу-бизнес хладнокровно интегрировал своих несостоявшихся разрушителей. Джон Леннон пел (или, вернее, пытался вести подрывную деятельность музыкальными средствами) «Вся власть — народу, немедленно», издевался над бриллиантами и золотом публики, заполнявшей партер на его концертах, призывал осуществить жизнь «без

собственности, границ и стран» — и вел интенсивную светскую жизнь мультимиллионера. Характерно, что предпоследней его пластинкой был «рок-н-ролл» — возвращение к наивному, свежему саунду середины 50-х. Да, поздний рок трансформировался в весьма утонченное искусство, но наивный рок-н-ролл 50-х годов «сверкает безумным бриллиантом» (Pink Floyd) как стилистически чистый и эстетически цельный артефакт.

Валентин ***Эшпай***

Дамский роман. В середине 50-х привычную «женскую литературу» с творениями Викки Баум, Дафны дю Морье и Луизы де Вальморен — в меру индивидуальными, в меру художественными — вытеснил с центра книжного рынка на периферию мощный поток «дамского романа». Отныне в центре любого развала в аэропорту и на рынке, в Стокгольме и Аддис-Абебе вы увидите один и тот же набор пестрых глянцевых книжек с именами, вошедшими в классику масскульта — Даниела Стил, Джеки Коллинз, Джудит Макнот, Кэтрин Коул, Барбара Картленд и проч., проч.

«Дамский роман» — не жанр, не род и вид и вообще не литература, а общественное явление, психотерапевтическое средство достижения полного счастья, лекарство против страха, который стал болезнью времени, когда связь времен распалась. Главным компонентом в рецепте дамского романа считается романтизм, точнее, романтическая любовь, в которой спасающиеся от страха испытывают невротическую потребность. Любовь аранжируется соответствующим набором ингредиентов. Ведь если главная опасность — «не быть», то чем больше будет при сопереживании перемен, узнаваний, раскрытия тайн, тем эффективней лекарство, тем слаще слияние с миром виртуальной нормы.

Все это нанизывается на основу минимальной общности. Это он и она. В дамском романе она — всегда девственница (не знающая невроза), в стремлении к бесстрашию; он — всегда бабник (диагностированный невротик). Свободный выбор между двумя равноценными для него женщинами или двумя равноценными для нее мужчинами отсутствует: тогда был бы коктейль, а не лекарство. Сюжет всегда на страже правильности, неизбежности вышеуказанной общности двоих. Если знакомство случайное, то является результатом столкновения с угрозой для жизни или ошибочного подозрения в проституции. Если не случайное, то он и она обязаны им кровной мести или «династическому» браку. И что бы там ни приключалось — похищение, подозреваемая измена, война, мнимая смерть, — их нужно сводить вместе часто и надолго. Нельзя, чтобы они затерялись в пространстве и времени. А взаимонепонимание может быть связано лишь с недоразумениями и никогда — с несовместимостью: иначе вместо лекарства читательница приняла бы яд.

То есть яд как раз принимается, но лишь на пользу, в гомеопатических дозах. Они передерутся и переругаются, а затем будут переодеваться, перевоплощаться, перевоспитываться, но все равно обязательно услышат друг от друга: «Я люблю тебя» — и поймут, и поверят. Недопустимо не сказать это вслух и обойтись иронией или не поверить в конце концов, а только притвориться. Тогда болезнь была бы лишь заглушена, никак не вылечена. Но дамский роман педантично отслеживает пациенток и после курса лечения. В финале она непременно все бросит и посвятит себя семье, а он окажется богатым и влиятельным. Это не столько домострой, сколько условие прочности их будущего брака. Пусть она занимается чем угодно, но — под его защитой, пусть он любит ее как угодно, но не боится ничего на свете.

Дамский роман разнообразен в плане общности эпохи или, скажем, профессии. Из эпох в дамском романе захвачены все, кроме, пожалуй, Возрождения, когда единый рецепт бесстрашия терялся в разгуле индивидуализма. Большой популярностью у авторов пользуются викинги (бесстрашие природы), шотландские горцы (бесстрашие легенды), французы в крестовых походах (бесстрашие рыцарства), англичане времен Революции (бесстрашие фанатизма), американцы в конце гражданской войны (бесстрашие отчаяния), а также все первые годы XIX века — правление Георга IV, наполеоновские войны, креолы в Новом Орлеане (тут роман явно тянет к истокам в лице Джейн Остин).

Сегодня в романах из современной жизни эпохальную общность заменяет профессиональная среда. По профессиям наиболее основательно разработаны «коммуникабельные» шоу-бизнес (актриса и продюсер, журналистка и издатель, манекенщица и магнат легпрома), медицина (врач и пациентка), просвещение (профессор и студентка),

финансы (банкир и секретарша), кибернетика (компьютерный гений и мать малолетнего хакера). Не рекомендуются только заводы и фабрики, поскольку никогда, даже в современности, не способствуют полному счастью из-за посменного характера работы.

Дамский роман может быть разным по темпераменту, который работает так же, как противопоказания для некоторых лекарств. Не менее чем по эпохе и профессии, дамский роман можно различать по степени быстродействия сюжета или пафосности отношения к нему. У автора-сангвиника для флегматичных читательниц все чересчур. У автора-флегматика для неврастеничек, наоборот, всего недостаточно. Неадекватное по накалу описание эмоций и поведения, вплоть до поведения в постели, может вызвать в читательском организме реакцию отторжения, не соответственная по темпу интерпретация исторических и профессиональных общностей может стать проблемой диагностики, то есть лишь усугубить страхи.

Естественно, в дамских романах велик разброс разговоров и описаний, обстоятельств и недоразумений, черт характера и лиц, одежды и обуви, родственников и знакомых, врагов и конкурентов, кошек и собак. Но абсолютом остается романтическая любовь, хотя все труднее становится не заметить, что романтизм испытывает натиск со стороны сексуальности. Степень ее откровенности и интенсивности определяется серией, в которой роман выходит. В одной серии дело никогда не зайдет дальше поцелуев, в другой предусмотрено, не позднее какой по счету страницы должна произойти первая порнографическая сцена. Причем если обстоятельства еще не позволяют ей потерять невинность, он займется сексом с кем-нибудь другим в соответствии с регламентом. Доза сексуальности варьируется в зависимости от темперамента потребительницы из соответствующей целевой группы. Одну удовлетворит деликатный намек: «Шумно вздыхая, они опустились на пол». Другой мало того, что «его раскаленный жезл наткнулся на таинственную преграду, слегка растянувшуюся от силы его желания, но не поддавшуюся до конца, и медленно вышел из волшебного грота, снова уступив место восхитительным пальцам». Ей еще нужен оральный секс, анальный секс и групповой секс врагов и конкурентов. К концу века стало ясно, что «серии» — не имманентное свойство романа, но лишь тяжкое наследие прошлого. Почти двести лет потребовалось, чтобы ввести в не специфически литературный (как у де Сада или Баркова), а лекарственный обиход сначала факт поцелуя, потом его описание, потом подробное описание разновидностей поцелуя, потом факт совокупления, потом объятия с анатомическими подробностями, потом наконец разновидности совокуплений.

Итак, романтическая любовь стала лишь преддверием для «занятия любовью». Он и она теперь не только влюбляются, но всегда идеально подходят друг другу в постели. Даже если он вынужден ей изменять, сравнения не выдерживает никто. Исключен случай, чтобы она любила импотента, или ему захотелось разнообразия, или им обоим надоело. Нет, «они созданы друг для друга» принципиально телесно, из чего вытекает душевная близость, никак не наоборот.

Поэтому многие рекомендации к написанию дамских романов, ориентированные на абсолютную романтику, постепенно устаревают. Такие, например, как непременное «лицо богини», «фигура полубога», «пять капель Шанель № 5 вместо пижамы» или «никакой наркомании», как требовалось раньше. Ресурсы «лекарственных средств» становятся всевозможными, их теперь — целый мир. Он может быть пьющим сантехником в городе Люберцы, она — беженкой из Грозного, не принимавшей ванну с довоенных времен, и все равно это будет дамский роман. Надо только, чтобы в финале они, душевно совпав без остатка, до донышка, предавались постельным удовольствиям круглосуточно и без устали и нашли всеми забытый цементный бункер с удобствами, отгороженный от мира трехметровым забором с колючей проволокой под током. «Полное счастье» теперь состоит в любви лишь как условие вечного секса. Причем и в Люберцах порнография не ограничится никаким «лоном» и «фаллосом». Будут и «грот», и «пещерка», и «жезл», и «копье», и «посох» — не как фигуры умолчания, но лишь к вящему разнообразию.

Медицина — дело циничное в той же степени, что и гуманное. Если считать дамский роман романтическим, то он действительно сам безличен и читательниц обезличивает. Если считать его проявлением цинизма со всеми вытекающими нелитературными последствиями, то дамский роман — гибкая и изощренная реакция на распад со стороны неугасимого стремления к совершенству мира.

Катерина ***Тарханова***

М.Названов в роли Олеко Дундича (спектакль Театра им. Моссовета), 1942

ИГОРЬ ГАВРИЛОВ

Светлый путь Михаила Названова

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ РАССКАЗ

«Еду в Симферополь, переполненный противоречивыми чувствами, — писал Михаил Названов матери 13 сентября 1940 года. — Целый ряд неопределенностей в вопросах прописки, призыва и т. д. не позволяет быть уверенным в том, что ждет меня на месте. Еду в мягком вагоне, чтобы приехать в приличном виде...»

Все происходящее с ним казалось нереальным, как во сне. В вагоне царила атмосфера беззаботного веселья. Попутчики, почти все военные, направлялись отдыхать на курорты. В памяти всплывали картины поездок на южный берег в далеком детстве: широкая веранда на берегу моря, мать и другие дамы — все в белых платьях, отец, перевязывающий ему ушибленную коленку...

Всего две недели назад Михаил находился в смятении: ему уже двадцать шесть лет, а нужно начинать все сначала. Куда ему податься, в какой город, в какой театр? И когда он уже смирился и готов был зимовать еще один сезон в Ухте, вдруг пришло сообщение, что в Крымском театре имени М.Горького есть вакансия. Он тут же отправил письмо директору театра и вскоре получил ответ: «Приезжайте!» О, как просто и легко он уехал — написал заявление об уходе, снялся с военного учета, упаковал чемодан, купил билет... Но хмурые северные края, казалось, не хотели его отпускать. Перед самым отъездом его обокрали. Через два дня уголовный розыск вернул ему вещи и чемодан. Письма и фотографии, которые он аккуратно уложил в конверты, были разорваны в клочья: воры отчаянно искали деньги. Было горько до слез. Впрочем, потом, уже сидя в вагоне, он подумал, что память о близких людях надо хранить не в архивах и конвертах, а в своем сердце. На прощание остающиеся друзья актеры говорили ему:

— Не унывай, Миша, у тебя все впереди!

В Симферополе директор театра тактично расспросил о фактах его биографии, но когда речь зашла о прописке, как-то смутился, потом взял документы и пообещал узнать в НКВД. Спустя два дня, которые Михаил провел в лихорадочном ожидании («Вот такое ждет меня в каждом городе!»), в НКВД дали словесное разрешение на прописку...

Прошло два месяца. Он сыграл Незнамова в «Без вины виноватых», Герберта Уэллса в «Кремлевских курантах» Н.Погодина, Чепурнова в «Детях солнца» М.Горького. Утвердился в глазах коллег и имел успех у публики. Рецензенты отзывались о нем положительно, главный режиссер в нем души не чаял.

Однако настроение у него было мрачное. Мучительно тяжело проходил процесс адаптации к свободной жизни. Там, на Севере, он был свой среди своих. Здесь же, в Крыму, на каждом шагу ему давали понять, что он не такой, как все. Особенно остро он почувствовал свое положение изгоя, когда встал вопрос о гастролях в Севастополе. Ему не разрешили въезд в закрытый военно-мор-

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2000, № 5.

ской порт. Вся труппа поедет, а он останется — для самолюбия артиста это было непереносимо! Поэтому он решает уехать из Крыма, не дожидаясь гастролей, и вернуться в Ухту.

«Я знаю, что все придут в ужас от подобного варианта, но я теперь уже ни с кем не советуюсь, ибо никто моего общественного положения не понимает. Лишь поверхностное знание всех обстоятельств моей жизни и особенностей моей психики может позволить удивляться моей якобы неблагодарности, позволяющей мне вертеться, как на вертеле, в этом чудном, теплом и благоустроенном симферопольском житье».

М.Названов в роли Олеко Дундича (спектакль Театра им. Моссовета), 1942

Надеясь осуществить свой переезд на Север во время отпуска, он 20 июня подал заявление об уходе из Крымского театра имени М.Горького. Заявление так и осталось лежать в ящике стола директора театра. 22 июня 1941 года началась война. В театре перешли на режим работы военного времени. Отпуска и гастроли отменили. Начинались срочные репетиции новых постановок военно-патриотического содержания: «Шел солдат с фронта» по повести В.Катаева «Я сын трудового народа» (Названов — в главной роли простого солдата Семена Котко), «Слава» В.Гусева (Названов — в роли военного инженера Мотылькова), «Парень из нашего города» К.Симонова (Названов — в роли танкиста Сергея Луконина, отправляющегося добровольцем на гражданскую войну в Испанию).

Эти три пьесы шли почти ежедневно, и тем не менее зал театра каждый вечер был полон.

18 августа Михаил получил повестку о призыве на действительную службу. Комиссия признала его годным к строевой как необученного рядового. Четыре дня просидел он на призывном пункте. На пятый день ему объявили, что он увольняется в запас до особого распоряжения. Так и записали в его военном билете. Выяснилось, что за него хлопотал обком партии. В суровые дни войны, объяснил секретарь обкома, культурно-патриотическая работа театра имеет огромное значение для поднятия морального духа наших воинов и населения, а героический репертуар театра держится в основном на М.М.Названове. Место актера не в окопах, а там, куда укажет партия.

Вернувшись в театр, Михаил честно выполнял свой долг. Изо дня в день он выходил на сцену в спектаклях. Каждый день, а иногда по два раза на день выезжал на шефские выступления в составе бригады артистов театра. Они подготовили специальную концертную программу и выступали в воинских частях, на заводах, в госпиталях и на военно-морских судах.

29 августа на спектакле «Парень из нашего города» присутствовал автор пьесы Константин Симонов, который приехал в Крым как военный корреспондент. После спектакля состоялась беседа с участниками. Мог ли тогда Михаил предположить, что в дальнейшем неоднократно встретится с ним лично и с его произведениями в театре и в кино.

Сводки Совинформбюро... Сколько крови и людского горя за скупыми словами и сухими цифрами!

28 сентября. Советские войска оставляют Перекопский перешеек и отступают в глубь Крыма, на Ишуньские позиции. Над полуостровом нависает реальная угроза быть отрезанным от материка.

М.Названов в роли Андрея Панова в фильме «Жди меня», 1943

2 октября. В театре ощущается некоторое смятение. Дирекция решает закрыть театр вообще и всех пригодных к военной службе работников отправить на фронт. На следующий день, однако, решение отменяется. Начинается подготовка к эвакуации театра в Керчь.

4 октября. Обком дает указание: театр должен продолжать работать, «невзирая ни на какие обстоятельства...». При этом театр реорганизуется, его штат сокращается. Названов остается в основном составе. Продолжается интенсивная концертная деятельность.

25 октября. Немцы прорывают оборону на Ишуньских позициях. Начинается отступление советских войск в глубь Крыма.

В этот день театр выпускает новую постановку — пьесу «Очная ставка» (Л. Шейнина и братьев Тур). Названов каждый день играет спектакли и продолжает участвовать в военно-шефской работе (с 24 июня по 30 октября он выступил в 168 концертах).

29 октября на окраинах Симферополя начинаются уличные бои. Вечером на сцене Крымского театра идет спектакль «Очная ставка».

30 октября на территории Крыма объявлено осадное положение. Вместе с отступающими красноармейцами в сторону Севастополя из города уходят и актеры, среди них Михаил Названов.

1 ноября Симферополь занимают немецкие войска.

7 ноября получен приказ Верховного Главнокомандующего: «Севастополь не сдавать ни в коем случае». Город готовится к длительной обороне. По решению командования эвакуируется гражданское население. Все пути, кроме моря, отрезаны.

На одном из военно-транспортных судов, направляющихся к побережью Кавказа, Названов вместе с товарищами-актерами покидает Крым. В открытом море их настигают немецкие самолеты. Бомбы взрываются рядом с бортом судна. Казалось, что это конец. Михаил прощается с жизнью. Он потом записал свои мысли в этот момент: «Пожалуй, самое лучшее — быть похороненным в море, неподалеку от берега, где прошло мое счастливое детство».

Судно все-таки прибыло в Поти. Все разбрелись кто куда. Мише идти было некуда. Он решил добраться до Фрунзе, чтобы встретиться с матерью, находившейся там в ссылке.

Ехал он долго, почти месяц, с пересадками и бесконечными стоянками. Трое суток состав простоял на станции Луговая: был такой сильный песчаный ураган, что поезд не мог двигаться, а пыль сквозь щели тучей носилась по вагону; на следующий день начался страшный буран, выпал снег, стало пасмурно и

холодно. Снова тронулись в путь. У Михаила было достаточно времени, чтобы задуматься о своей судьбе. Что делать? Опять полная неизвестность...

Наконец прибыли во Фрунзе. Миша нашел маленький домик на улице Молотова. Мать уже ждала его: он оповестил ее о своем приезде телеграммой.

Они не виделись пять лет. Перед ним стояла седая, худенькая женщина. Сбивчиво и с трудом стал он рассказывать ей о том, что с ним случилось. Мать все время говорила какие-то пустяки, казалось, не слушала его. У нее ухудшился слух, и ему пришлось кричать, надрывая горло.

Комнатушка была так мала, что там еле можно было повернуться: почти всю ее занимал рояль, который мать привезла с собой из Москвы и без которого она, музыкант и преподаватель пения, просто не могла жить. «Погибнет вместе со мной», — говорила она. Хорошо хоть то, что она нашла себе работу массовика-культурника в средней школе.

Ради приезда сына мать накрыла на стол. Расстелила скатерть ручной вышивки, на которой в Петербурге она угощала своих гостей: Рахманинова, Гречанинова, Александра Блока, Гумилева, Ахматову... Накормила сына хлебом, сырой тыквой и кукурузой. Горячей пищи не было, не было даже горячей воды. Топить печку было нечем. Воду она таскала из арыка. Жила при свечке. Пока они говорили, за стенкой голосила соседка: у нее на фронте убили третьего сына.

Шли дни, и Михаил был в полном отчаянии: сам без копейки денег, без работы и без перспектив на будущее, он не знал, как и чем помочь матери.

А между тем в середине октября из Москвы на восток отправился эшелон с работниками искусств, среди которых ехал и коллектив Театра имени Моссовета. Через три недели утомительного пути эшелон достиг Алма-Аты, но их почему-то не приняли и направили в Чимкент, город неподалеку от границы с Киргизией. Вместе со своими коллегами в Чимкент прибыл режиссер театра С.А.Марголин. Давний друг матери Названова, страстный поклонник и почитатель ее таланта, постоянно находившийся с ней в переписке, он тут же известил ее о своем приезде.

Когда же из ответного письма Ольги Николаевны Самуил Акимович к своему великому удивлению узнал, что во Фрунзе находится Названов, он тут же написал: «Пусть приезжает сюда, конечно же, Юрий Александрович Завадский примет его к себе в театр».

В конце декабря 1941 года Михаил уехал из Фрунзе в Чимкент. «Простился с мамочкой, — писал он. — Забыть не могу ее глаз, потухших и скорбных. Жалость к ней разрывает сердце. Бедная, бедная русская артистка! Она свято последовала трагической традиции, по которой Россия всех замечательных художников своих дарит на старость нищетой и холодом. О, Боже, как мне обидно за тебя, милая, нескладная мама моя!

Но я должен ехать. Понимает ли она, что от моей работы в театре, от моего успеха зависит ее благополучие? Вчера весь вечер провел с ней. Всячески старался успокоить и утешить ее. Прощаясь, она благословила меня — и я уехал».

11 февраля 1942 года Михаила Названова приняли в труппу Театра имени Моссовета. Молодого актера назначили в массовку. Массовка так массовка, другого выбора у него не было. В это время шли репетиции новой постановки. Это была пьеса А.Ржешевского и М.Каца «Олеко Дундич». Спектакль готовили ко Дню Красной Армии. Но перед самой премьерой исполнитель главной роли заслуженный артист РСФСР М.Л.Курский внезапно умирает.

Выпуск спектакля переносится на новый срок. А на главную роль легендарного героя гражданской войны режиссер спектакля С.А.Марголин решает попробовать Михаила Названова. Работа начинается заново. Репетиции шли каждую ночь напролет, так как днем и вечером сцену занимал Областной казахский театр. Для такой масштабной постановки не хватало исполнителей: не все актеры труппы еще прибыли в Чимкент, а некоторые в холоде и голоде эвакуации болели.

Как-то раз Михаилу дали общественное поручение — отнести продуктовый паек одной заболевшей актрисе. Она квартировалась где-то на окраине города. Михаил долго плутал по грязным и темным улочкам. С трудом нашел адрес. Постучал в дверь.

Дверь отворилась — на пороге стояла молодая женщина. Она смотрела на него огромными грустными темно-карими глазами. Он узнал ее. Это же была та самая незнакомка, с которой зимой 1935 года он провел весь вечер на катке «Динамо» в Москве! Она его узнала не сразу — так сильно он изменился за прошедшие годы. Они разговорились, вспомнили довоенную жизнь.

На сцене он ее еще не видел. А когда увидел, был поражен блеском ее таланта: очаровательная кокетка Мирандолина, решительная Надежда Дурова, обворожительная Мальва! Ведь это была Ольга Викландт, ведущая актриса театра.

И он влюбился... Влюбился со всей страстью мужчины, долгие годы копившего в себе нерастраченную нежность, истосковавшегося по женской ласке, по домашнему уюту. Всю лавину чувств он обрушил на эту замужнюю женщину, вполне благополучную и обеспеченную. Он же, без кола, без двора, мог дать ей только свою любовь. И она ответила на нее, не смогла не ответить... Когда он поведал ей обо всех своих злоключениях, она поняла, посочувствовала, пожалела. Они нашли друг друга и больше никогда не расставались.

Окрыленный любовью, Михаил вложил в роль Олеко Дундича весь свой темперамент, весь талант. Это была его первая роль в новом для него театре. Понятно, как ему было важно не только утвердиться в глазах коллег, но и доказать любимой женщине, что он настоящий артист.

Ольга Викландт, 1942

Премьера прошла 17 апреля с огромным успехом.

Дундич у Названова — это «сама молодость, цветущая и нежная, безрассудная, отчаянная, самоотверженная и великодушная...» (Ю. Юзовский. «Казахстанская правда», 28 июня 1942 года).

«С громадной искренностью и силой он сумел передать беззаветную храбрость, высокую героическую патетику и лирическую мягкость образа. Переходы от ярости боя к сердечной нежности, от гнева к детскому простодушию особенно удались артисту» (П.Новицкий. «Литература и искусство», 1942, № 26).

Когда Театр имени Моссовета в мае 1942 года переехал в Алма-Ату, о новой постановке уже говорили. Появление молодого талантливого актера в образе Дундича моментально стало сенсацией.

Почти одновременно два кинорежиссера приглашают Названова сниматься — С.Эйзенштейн на роль Курбского в «Иване Грозном» и А.Столпер на роль Андрея Панова в «Жди меня».

Так артист входит в круг кинематографистов. На Центральной объединенной киностудии (ЦОКС), созданной в то время в Алма-Ате, он имеет возможность не только общаться с видными деятелями кино, но также посмотреть новые, еще не вышедшие в прокат фильмы. В письмах он часто высказывает свое мнение об увиденном.

«Сегодня смотрел довженковский хроникальный фильм об Украине, который произвел огромное впечатление не столько ужасным видом обезображенных трупов, сколько общими мыслями о войне... Почаще надо говорить об этом, пока кругом столько душераздирающего, страшного горя людского. Мо-

лодец Довженко! Он сумел в стандартное искусство наше внести смелое и индивидуальное преломление виденного».

«Смотрел фильм «Фронт». Это огромный (2 часа 40 минут) серьезный фильм, сделанный с очень большим вкусом и тактом. Ванин, Бабочкин, Чирков играют великолепно, не знаешь, кто лучше. Растянут танковый бой, но его можно подрезать. А вот новое для меня — паузы, огромные, игровые, психологические...»

«Вчера пошел в студию посмотреть новую картину «Два бойца» с Бернесом в главной роли. Боже мой! Какая пошлятина! Плевался и ругался всю дорогу домой».

«Смотрел «Сердца четырех» и в первый раз за все время отдохнул душой и до упаду посмеялся. Очаровательная картина, которая сейчас звучит особенно празднично и приятно. После просмотра зашел на съемку и вновь испытал чувство гордости. Опять не хотелось верить, что и я участвую в создании кино...»

Фильм «Жди меня» снимался в 1943 году. Названову очень повезло — его первой ролью в кино стала роль современника.

Режиссер Александр Столпер и его жена внимательно отнеслись к молодому артисту. «Они заботливы, тактичны и сердечны. Только у них в доме могу говорить о дорогом мне и о некоторых своих настроениях».

Удачен был и состав актеров — Борис Блинов, Валентина Серова, Лев Свердлин, Павел Герага, Нина Зорская.

Творческая атмосфера, царившая на съемочной площадке, позволила Михаилу Названову, актеру сугубо театральной выучки, сыграть первый раз в кино на удивление профессионально, естественно и сдержанно. Он создал образ скромного, честного человека — капитана инженерных войск Андрея Панова — и смог показать его глубокую личную драму («У Названова в одном взгляде вся внутренняя жизнь героя», — сказала, увидя его на экране, Наталья Сац).

Сценарий написал Константин Симонов. Он приезжал в Алма-Ату с фронта. Они встретились снова. Позже Константин Симонов подарил Михаилу свою книгу с надписью: «Михаилу Названову с дружеским чувством дарю эти стихи

В.Серова и М.Названов в фильме «Жди меня»

как читателю, эти рассказы как не читавшему их и эти пьесы как *игравшему их лучше, чем они написаны*» (курсив мой. — *И.Г.*).

Просмотр фильма «Жди меня» на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате состоялся 28 сентября 1943 года. «Успех у присутствующей публики, — писал Михаил, — колоссальный. Некоторые рыдали навзрыд».

Через два дня режиссер Александр Столпер повез фильм в Москву на утверждение. 4 октября Названов узнал от его жены, что «в комитете у Большакова и всей крупной режиссуры «Жди меня» прошел с большим успехом. Теперь вопрос: что скажет правительство?»

Прошло три недели. Из Москвы никаких известий. «Жена Столпера, — писал Михаил, — заражает меня своим унынием и тоской. От него нет ни звука, и судьба картины неизвестна. Стараюсь пока не распускать себя, но и ко мне уже подкатывает такая тоска и тревога, что только держись». Слишком много для Названова значила эта работа. Ведь все это время он боролся за снятие судимости, за пропуск в Москву, которого был лишен как бывший узник ГУЛАГа, за социальную реабилитацию.

«Подумать только, что восемь (!!!) *лучших* лет своей жизни уже потратил я на всю эту оскорбительную и мучительную тяжбу. Из-за нее вкривь и вкось сформировался мой характер. Из-за нее выворочена наизнанку душа моя, из-за нее искажены все мои стремления и достижения в жизни.

Завадский как-то очень верно сказал, что я все, что делаю в жизни и в искусстве, делаю пока для *самоутверждения*, для того чтобы выкарабкаться на поверхность, оттого я *везде вижу конечный результат* и обязан его видеть, чтобы колесо жизненного автобуса, за которым я столько лет бегу, вновь не обдало меня грязью и не отшвырнуло надолго в канаву».

В последних числах октября пришла наконец телеграмма из Москвы: «Жди меня» выходит на экраны столицы 3 ноября.

Фильм принес Названову необыкновенную популярность. Зрители узнавали его на улице, хотели познакомиться. Он относился к этому с юмором.

«Очереди в магазинах дикие. Если бы не «Жди меня» (*популярность среди продавщиц — единственное мое достижение в этой картине*), я бы ничего не достал».

«Только ценой билетов на сеанс «Жди меня» (на который билеты были проданы вплоть до Нового года) удалось наладить блат на телеграфе: телеграммы теперь идут сразу в цензуру и на провод».

Иногда дело доходило до курьезов.

«На днях остановили меня два незнакомых летчика и предложили выпить вместе с ними.

— Не могу, ребята, — отвечаю им. — У меня сейчас концерт.

М.Названов, Л.Свердлин, П.Герага в фильме «Жди меня»

— Ах, так! — Один их них выхватил пистолет — и мне к виску.

— Ну, хорошо, ребята. Пойдемте со мной на концерт, посмотрите программу, потом выпьем.

Привел их в Дом культуры. После концерта распил с ними бутылку. Каприз их был удовлетворен, я утихомирил их и отвел домой. Бестолковые, хорошие русские парни. Где-то сложат они свои буйные головы?..»

Потом стали приходить письма зрителей. Писали фронтовики, его бывшие товарищи по ГУЛАГу, коллеги, оставшиеся в Ухте. Одни гордились им, другие завидовали.

М.Названов и В.Серова в фильме «Жди меня»

Есть в картине такой эпизод: Андрей, приехав с фронта и не застав жену дома, сидит и ждет ее у соседки Лизы Ермолаевой (Валентиа Серова). Наступает момент, когда он вдруг осознает, что жена не придет, потому что она — с другим. Взгляд артиста уходит в глубь души, в глазах появляются боль и обида, и он говорит, сдержанно, но с горечью:

— Мы там. А вы тут... Я так долго шел. Я через такое прошел!

Фронт и тыл — «мы там», а «вы тут». Как же сам Михаил Названов понимал это, казалось бы, вечное противостояние?

Если проследить весь долгий путь, который он прошел от первого выхода на подмостки гулаговского театра и до первого появления на экране, то просматривается удивительная особенность его актерской судьбы. И отбывая свой срок на холодной сцене в Чибью, и играя героические роли в Симферополе под немецкими артобстрелами, и выступая на боевых кораблях в Севастополе, и репетируя роль легендарного полководца в полуголодном Чимкенте, он всегда был рядом со смертью, страданиями, лишениями. Теперь же, в глубоком тылу, он ощутил укол совести: «они там», а «мы тут». Он почувствовал, что настоящее дело, достойное мужчины, — всегда «там». Он пишет об этом в письме к О. Викландт:

«Я все думаю о том, что очень плохо у нас получилось, что мы войну в тылу проводим. Я не скажу, что мечтал бы быть минером или снайпером: я для этого близорук и недостаточно физически развит. Но быть, скажем, актером во фронтовом театре, который с армией идет на Запад, мечтал бы. Это живая, свежая работа, не то что тухлое высиживание знаменитых «бесед» Завадского. И ты ведь такая: смелая, живая! А вдвоем и помереть не страшно. Еще, может, удерем летом во фронтовой театр, если война не кончится. Все-таки в этом подлинный аромат эпохи, и трудно будет жить, не пройдя через это».

Когда же он сыграл роль в «Жди меня», то понял, что в кинематографе актеру не важно где, в каком месте находится актер во время работы. Важно, где актера видят зрители. А зрители видели фильм и в прифронтовых землянках, и в госпиталях, и в заводских и сельских клубах. Артист был «там», вместе с ними.

Фильм вышел на экраны, все разъехались. Ольга с театром вернулась в Москву. Михаил остался в Алма-Ате: он был связан договором со студией. Съемки в фильме «Иван Грозный» продержали его там еще долгие семь месяцев. Все это время Названов продолжал бороться за право вернуться в Москву. Впереди было много препятствий, но он верил в свою звезду и никогда не терял надежды. Вот его письмо Ольге Викландт:

«...Разлука наша — явление досадное, но вынужденное. Мы нашли друг друга в страшное и бесчеловечное время. Мы оба талантливы и служим любимому искусству. Нас обошла война своими ужасами, разорением, нуждой. Мы умные, молодые и энергичные. У нас есть такой клад, как взаимная, глубокая и страстная любовь. У нас впереди актерские, человеческие, мужские и женские радости. Слава, успех! Красивые солнечные встречи. Путешествия к морю, в горы, в русский лес и поле... Силой воли своей, упорством и желанием жить и любить друг друга мы обязаны побороть все препятствия во имя того прекрасного, что послала нам судьба и имя чему — Любовь! Разве страшна разлука, когда ты каждую минуту твердо помнишь, что есть существо на свете, которое рвется к тебе и будет с тобой, какие бы рогатки ни ставила ему жизнь, которое сейчас в разлуке этой поминутно с тобой всей мыслью своей и сердцем. Еще раз говорю тебе: будем в Москве — чудесно, не будем — тоже не пропадем. Два прекрасных актера, два безгранично преданных и верных друг другу человека, обожающие друг друга мужчина и женщина найдут себе место даже на нашей мятежной и взбудораженной войной планете».

Послесловие

Дальнейшая судьба Михаила Названова в кино складывалась довольно удачно. Хотя 40—50-е годы были эпохой малокартинья, он снимался почти ежегодно. Ему посчастливилось сотрудничать с лучшими режиссерами того времени: Сергеем Эйзенштейном («Иван Грозный», 1-я серия — 1945, 2-я — выпуск на экран 1958), Всеволодом Пудовкиным («Жуковский», 1950), Игорем Савченко («Тарас Шевченко», 1951), Лео Арнштамом («Глинка», 1947), Владимиром Петровым («Сталинградская битва», 1949), Константином Юдиным («Шведская спичка», 1954), Владимиром Басовым («Первые радости», 1956 и «Необыкновенное лето», 1957), Сергеем Параджановым («Цветок на камне», 1962).

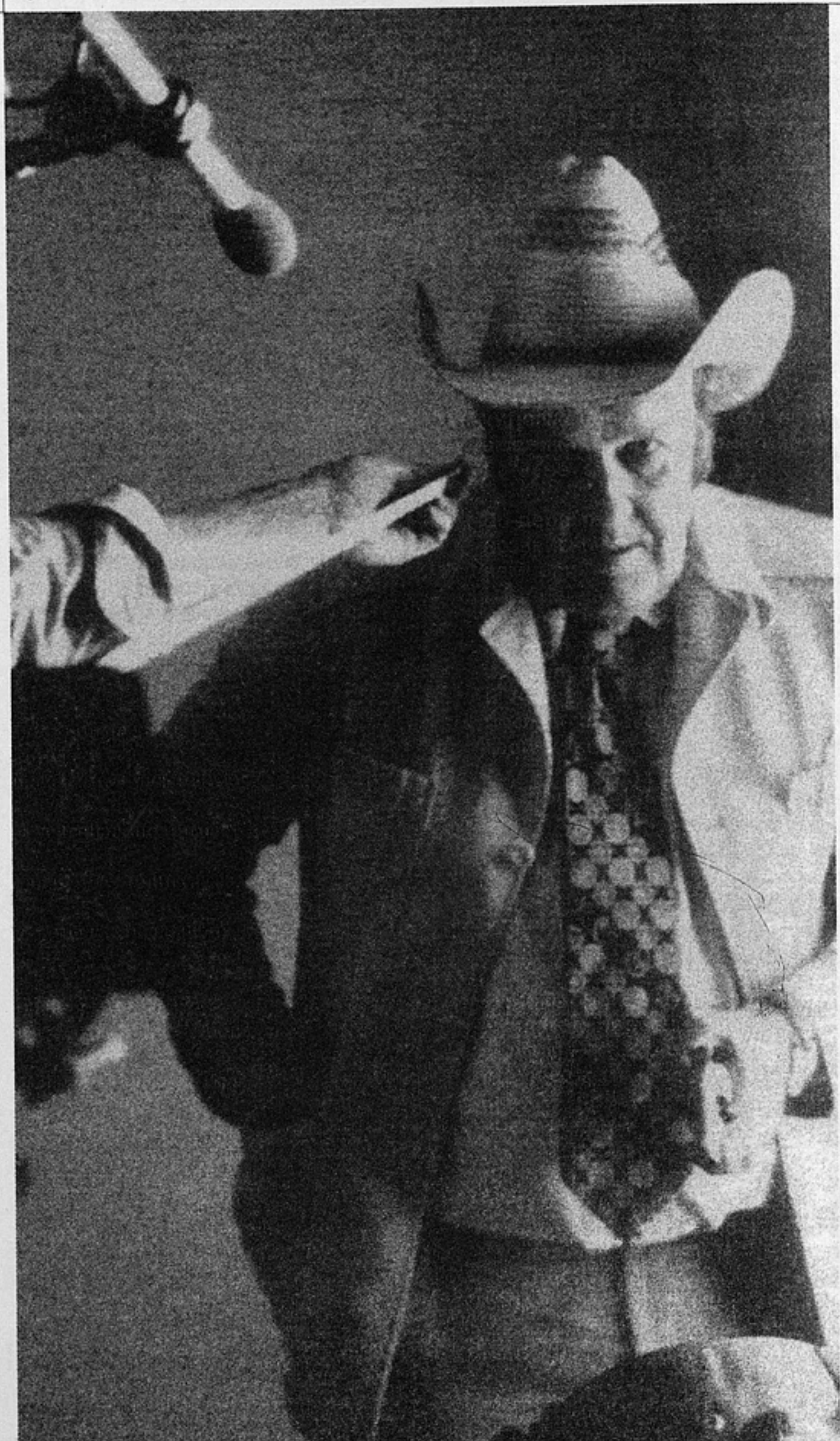
Роль журналиста Гульда в фильме Михаила Ромма «Русский вопрос» (1948) и роль майора Джемса Хилла в фильме Григория Александрова «Встреча на Эльбе» (1949) были отмечены Государственными премиями СССР.

Некоторые театральные работы остались запечатленными в фильмах-спектаклях — «На бойком месте» и «Хозяйка гостиницы», а коронной ролью стал главный герой в «Свадьбе Кречинского» в постановке Василия Ванина.

В 1957 году Михаил Названов, всенародно известный артист, вернулся во МХАТ. Но это не был МХАТ его юности времен Станиславского и Немировича-Данченко. Глубоко разочарованный, через два года он навсегда ушел из театра. Выбор был сделан в пользу кино — он поступил в штат киностудии «Мосфильм».

Последовали его выдающиеся достижения: Вальган в фильме «Битва в пути» Владимира Басова (1961), король Клавдий в «Гамлете» Григория Козинцева (1964). Это была его последняя роль.

Болезнь свалила Михаила Названова прямо на съемочной площадке в Эстонии. После тяжелой операции он, человек долга, нашел в себе силы и вернулся к работе, чтобы не срывать выпуск картины. Сразу же после премьеры фильма «Гамлет» его не стало. Ему было пятьдесят лет. По его завещанию Ольга Викландт развеяла его прах в Черном море.



«Просто кровь»

ДЖОЭЛ И ЭТАН КОЭНЫ

Просто кровь

Перед вами дебютный сценарий братьев Коэн. До него они были студентами NYU, Нью-йоркского университета с элитной киношколой. После него стали культовыми фигурами американской альтернативной сцены. Произошло это в 1984 году. Дата не случайна.

Во-первых, 1984-й был годом рождения нового американского независимого кино. Джим Джармуш снял картину «Более странно, чем рай», получил за нее «Золотую камеру» в Канне, и началось. Ни Спайка Ли, ни Тарантино без Джармуша и Коэнов не было бы (до них, после Кассаветеса, было и вовсе пусто). Вместе с Джармушем Коэны олицетворили самый дух независимых: их малобюджетную нью-йоркскость, умеренную авангардность и неповторимый хладнокровно-иронический стиль «cool» — последнюю экспрессию романтизма, предвкусившего свой конец.

Во-вторых, 1984-й был годом расцвета постмодернизма. Вендерс уже получил «Золотую пальмовую ветвь» за «Париж, Техас». Терри Гиллиам уже начал снимать «Бразилию», а Вуди Аллен — «Пурпурную розу Каира». Дэвид Линч уже писал сценарий «Синего бархата». В этом контексте фильм «Просто кровь» играл роль нового завета — постмодернизм в удешевленном, омоложенном и, разумеется, новосветском варианте.

Чтобы оценить тонкость выдумки, надо знать «фильм нуар». Тогда с благодарностью ловишь, что femme совсем не fatale, частный сыщик — не разуверившийся Богарт, а просто мразь. Полезен и Хичкок, у которого в триллере все было смешно и страшно (тут — просто смешно). Референции отыграны любовно, с почтением. Словом, homage. Еще десять лет назад можно было бы сказать, что в этом единственный смысл коэновского дебюта. Сегодня надо признать, что их фильм свидетельствует прежде всего о времени, когда хочется делать такие фильмы — формально изощренные и вызывающе незначительные.

Но постмодернизм умер, а братья Коэн — нет.

Объясняется это не только витальностью, которая у них несомненно есть, но и идеологией, по существу модернистской. Секрет в том,

что Коэны — не только «анфан-террибли», но и «идиот-саванты» американского кино. Их «аутизм» и есть гарантия стиля «cool», в котором выражение лица не меняется ни при каких обстоятельствах, а неадекватность реакции служит источником неулыбчивого, но оттого не менее смешного юмора. Опередив «Догму» на десять лет, Коэны открыли в кино идиотию как инструмент критики. Идиотичны не только заторможенные персонажи и действие, но и, например, нижеследующее авторское предисловие, дебиловато отказывающееся представлять фильм.

Впрочем, Коэны ничего не изобретали. Их ракурс можно почти без поправок назвать «обэриутским», и если у них есть общекультурная традиция, то это традиция не Дос Пассоса, а Хармса, деконструировавшего реальность ее «неполноценным» восприятием. В результате (поразительно эффектном) Коэнам удается создать ускользающий язык — кинематографическое высказывание, смысл которого как будто бы очевиден, но меняется в зависимости от отношения к нему. Соответственно, этот смысл не поймать. Выражаясь бытовым языком, когда братья шутят, а когда говорят серьезно, понять в принципе невозможно. Но не потому, что они снимают с себя ответственность за прямую речь. А потому, что стремятся выбить почву у нас из-под ног, лишить нас фиксированных координат интерпретации и заставить заново устанавливать отношения с реальностью и с текстом.

Свидетельством современности такого подхода служит и то, что двенадцать лет спустя (одновременно с «Догмой») Коэны сняли авторизованный римейк «Просто кровь» — «Фарго». Фильм стал их самым крупным успехом в Америке. Родина Бивиса и Баттхеда не устает давать своим детям новые поводы для идиотии. У братьев Коэн все еще большое будущее.

Михаил Брашинский

Братья Коэн

«Каков ваш съемочный КПД?»

Этот вопрос мы частенько слышим на фестивалях и специальных просмотрах. Смысл его таков: каково соотношение между метражом отснятого материала и общим метражом готового фильма? Почему-то это интересует решительно всех — хотя можно было бы задать кучу подобных дурацких вопросов. Никто не спрашивает, например, про «водительскую норму», то есть соотношение числа водителей грузовых автомобилей, нанятых для съемок, к числу действительно работавших на картине. И никто не спрашивает, во сколько раз количество страниц, занятых заметками или предварительными набросками, превышает сотню с небольшим страниц окончательного сценария. Однако то, что это никому не интересно, не означает, что нам не хочется об этом поговорить, поэтому последний вопрос мы избрали темой для небольшой заметки.

Читатель сценария, вступлением к которому служит эта заметка, вероятно, пожелает узнать: если авторы посчитали этот материал готовым для съемок, что они в таком случае повыкидывали? Вопрос справедлив, и мы охотно на него ответим. Прежде, однако, нам хочется показать, что практически весь текст — за исключением настоящей заметки — не раз пересматривался и переписывался. Такова проверенная временем традиция, и профессионалы не считают подобные переделки чем-то для себя зазорным, а уж тем более мошенничеством. Читателям редко предоставляется возможность увидеть необработанное автором сырье до того, как оно будет очищено и превращено в то, что Генрих Гейне однажды назвал «эфиром». Немногим, например, известно, что первый вариант шедевра Германа Мелвилла начинался словами: «Зовите меня просто Измаил». Пересмотрев эту фразу, бородатый певец океанских просторов, к счастью, выбросил из нее слово «просто». А еще мы должны быть благодарны питсфилдскому Гомеру[1] за то, что он добавил второе имя к нехитрому, но вызывающему у всех, кто владеет английским, некие неприличные ассоциации, — «Дик», так звалось чудище в первом варианте романа.

Слава богу, что Шекспир, ваяя один из своих классических сонетов («Когда я предаюсь мечтам печальным, и о прошедшем вспомню я порой...»), безжалостным резцом отсек лишние слова: вместо «прошедшего» в первом варианте были «давно минувшие годы». Не раз переделывал Шекспир и «Макбета» — и каждый последующий вариант лучше предыдущего.

То же самое произошло с «Просто кровью». Например, стремясь сделать более ярким образ нашего героя Рэя, вконец запутавшегося бармена, мы сочинили затянутую сцену, когда Рэй, совершив убийство, приезжает в мотель неподалеку от Сан-Антонио.

Вестибюль мотеля. День

Дасти Родс, худой человек с обветренным лицом и торчащим кадыком, стоит за регистрационной стойкой. Кайл, крепыш лет тридцати в измятой шляпе, сидит на единственном предмете меблировки — видавшем виды диване, обтянутом кожзаменителем, — потягивая содовую из банки.

Рэй, грязный, измученный, входит с улицы, залитой полуденным солнцем.

Р о д с. Эй, незнакомец! Чем могу быть полезен?

---

[1] Герман Мелвилл в 1950—1963 годы жил в Питсфилде, где работал над романом «Моби Дик». — *Прим. переводчика.*

Р э й. Мне нужна комната.

К а й л** (кричит с дивана). **Ему нужна комната, Дасти.

Р о д с. Не глухой — слышу.** (Рэю.) **Восемь шестьдесят шесть в день плюс налог, плюс доплата за пользование ТВ.

Р э й. Доплата — это сколько?

К а й л** (кричит). **Ему нужно ТВ, Дасти.

Р о д с. Не глухой — слышу. За пользование ТВ — доллар двадцать, всего девять восемьдесят шесть плюс налог.

К а й л** (кричит). **Скажи ему, какие у нас каналы, Дасти.

Р о д с. Каналы у нас второй и шестой. Второй в такую жару не показывает.

Р э й. Тогда просто номер.

К а й л** (кричит). **Ему не нужен телевизор, Дасти.

Р о д с. Не глухой — я этого мужика слышу.

Р э й** (смерив Кайла злобным взглядом). **Он что, здесь работает?

К а й л** (кричит). **Нет, конечно.

Р о д с. Учти, в среду на «Арси-колу» скидка. Ты насчет ТВ правильно понял? Если в номере есть телевизор, за него все равно надо платить.

К а й л** (кричит). **А в скольких номерах есть телевизоры, Дасти?

Р о д с. В каждом по штуке.

Р э й** (храбро). **Ладно, я заплачу за ТВ.

Р о д с. Отлично, так и запишем.

Мы эту сцену убрали. Сейчас, перечитывая ее, мы поразились, как много после ее исключения потребовалось переписывать. Сцена, которой мы ее заменили (и куда вошел эпизод, когда Рэй останавливается на светофоре), есть в окончательном сценарии, но отсутствует в фильме. Она была снята, но затем выброшена — для того чтобы побыстрее перейти к кровавому финалу, в котором raison d'etre[2] картины.

Для тех, кто видел фильм, поясняем: в раннем варианте этой кульминационной сцены героиня, пригвоздив руку частного детектива к подоконнику, отпиливает ему пальцы и бросает их в отверстия, которые он прострелил в разделяющей их стене. В еще более раннем варианте она сначала каким-то жутким крючком вырывает ногти из искалеченных пальцев, но нам посоветовали убрать эпизод, чтобы не пугать детей.

В конце концов, отказавшись от подобных неудачных идей и сократив сценарий, мы избрали своим девизом сдержанность, каковая и стала лейтмотивом картины. «Продались!» — скажут некоторые. Но следует помнить, что в мире кино искусство и коммерция плохо уживаются друг с другом: даже простое рукопожатие им дается с трудом.

И тем не менее полученный вовремя совет помог нам несколько изменить свой подход к написанию сценария.

Начинающим молодым писателям, которые стремятся делать свое дело хорошо, следует знать, что в мире полным-полно критиков — мерзких, ожесточенных людишек, по большей части жирных и прыщавых, сплошь и рядом страдающих подагрой, водянкой или воспалением среднего уха. Они всегда и все знают лучше, им всегда точно известно, чего не хватает в тексте, и уж, конечно, они всегда могут подсказать наилучший вариант.

Вот почему мы по возможности к ним прислушиваемся. Но тут надо держать ухо востро: даже если критик посоветует вам, как усовершенствовать текст, он никогда не подскажет — а это не менее важно, — в какой момент нужно на этом пути остановиться. Критик — человек одинокий и коварный.

Он знает: если он скажет вам, что работа закончена, вы сразу перестанете прислушиваться к его советам, поэтому он будет и впредь без устали вас направлять, хотя вам — как и читателю, продирающемуся сейчас сквозь эти заметки, — не терпится убедиться, что вы достигли цели своего путешествия. В конце концов растерянный и недоумевающий читатель, как Магеллан, вернется обратно, к исходной точке. Так каким же должно быть соотношение страниц сценария и метража

---

[2] Смысл (франц.). — *Прим. переводчика.*

фильма? Сколько раз нужно переписывать сценарий? Когда переделки начинают идти во вред? Когда, наконец, автор вправе остановиться?

Критик ответить на эти вопросы, даже если захочет, не сможет, потому что не знает ответа. Он может поверить, что вы отложили рукопись, поскольку она «в порядке». С равным успехом он может поверить, что в ту минуту, когда индекс Доу-Джонса на фондовой бирже достигнет самого высокого на сегодняшний день значения, там зазвонит колокольчик. И профессиональный литератор не поделится с вами рецептом, когда пора перестать писать, ибо он сам не уверен, что знает такой рецепт, к тому же он боится, выдав секреты ремесла, утратить конкурентоспособность. А мы не станем от вас ничего таить, так как мы занимаемся кинобизнесом и наша карьера больше зависит от симпатий капризного зрителя, чем от конкурентной борьбы на рынке. Рецепт этот таков: вы прекращаете переписывать текст, когда он вам начинает надоедать. Только дилетант, обладающий неисчерпаемой энергией и не способный поставить точку, продолжает работать после того как это случится.

Итак, прислушивайтесь к голосу сердца. Как только ваш труд утратит свежесть и начнет вас утомлять, отдавайте его на суд людям. Мы, во всяком случае, поступаем именно так.

Д.К. и Э.К.

Нью-Йорк, 1988, август

Техасский пейзаж: бескрайний, голый и безжизненный

Г о л о с з а к а д р о м. В мире полно людей, сетующих на судьбу. И вправду, никто не застрахован от беды. Даже если ты папа Римский, президент Соединенных Штатов или Человек года, все равно какая-нибудь беда на тебя всегда может свалиться. Но ты продолжай жаловаться, рассказывай о своих проблемах соседу, проси у него помощи — увидишь, как он поспешит смыться.

Возьмите Россию: они там постановили, что все друг за дружку горой — так, во всяком случае, говорят. Но вот про Техас я знаю совсем другое...

Ночь. Мокрая от дождя дорога. Мерное шуршание шин по асфальту

Здесь ты должен рассчитывать только на самого себя.

В машине. Ночь

Спины сидящих на переднем сиденье людей — мужчина за рулем, рядом с ним женщина. Их беседа время от времени перемежается вспышками света от встречных и ревом от обгоняющих их машин. Дворники убаюкивающе шуршат по ветровому стеклу.

Ж е н щ и н а. ...На нашу первую годовщину он подарил мне маленький револьвер 38-го калибра с перламутровой рукояткой.

М у ж ч и н а. Угу.

Ж е н щ и н а. Думал, я скорее уйду, чем выстрелю в него. Не знаю, как ты его выдерживаешь.

М у ж ч и н а. Я всего только служащий, мы с ним не женаты.

Ж е н щ и н а. Да... (*Умолкнув, ждет, пока проедет встречная машина.*) Не знаю. Иногда мне кажется, он не в себе. Может, болен? Психически... Или это из-за меня, как ты считаешь?

М у ж ч и н а. Послушай, я не консультант по вопросам семьи и брака. Я не знаю, что с ним, и не желаю знать... Но ты мне нравишься. Всегда нравилась... Что ты собираешься делать в Хьюстоне?

Ж е н щ и н а. Надо кое-что выяснить... Чего ради ты меня втянул в эту историю?

М у ж ч и н а. Я уже сказал. Ты мне нравишься.

Ж е н щ и н а. Подумай, а я и знать не знала.

М у ж ч и н а. Теперь знаешь.

Ж е н щ и н а. Черт. (*Внезапно.*) Рэй! Останови машину!

Машина с визгом тормозит, прямо за ней резко тормозит еще одна. Обе машины стоят. По крышам барабанит дождь.

В первой машине. Спины сидящих

М у ж ч и н а (*смотрит на женщину*). Эбби?..

Она не отвечает. Он оборачивается, и мы впервые видим его лицо, освещенное фарами стоящего сзади автомобиля.

Автомобиль позади терпеливо ждет. В свете его фар видны струйки дождя. Наконец он трогается и медленно их объезжает: это потрепанный зеленый «Фольксваген». В пелене дождя исчезает вначале автомобиль, затем его красные хвостовые огни.

М у ж ч и н а. Знакомая машина?

Ж е н щ и н а. Нет.

М у ж ч и н а. В чем же дело?

Ж е н щ и н а. Я... не знаю... Просто подумала, может, я совершаю ошибку. (*Смотрит на мужчину.*) Что там было сзади?

М у ж ч и н а. Где — сзади?

Ж е н щ и н а. Знак.

М у ж ч и н а. Не знаю. Мотель... Эбби...

Ж е н щ и н а. Рэй. Ты и вправду так думаешь... ну то, что ты сказал... или это просто... из вежливости?

М у ж ч и н а. Эбби, ты мне нравишься, но это не означает, что мы сейчас начнем новую жизнь.

Ж е н щ и н а. Да.

М у ж ч и н а. Я не консультант по вопросам семьи...

Ж е н щ и н а. Да.

М у ж ч и н а. Что ты намерена делать?

Долгая пауза.

Ж е н щ и н а. А что ты намерен делать?

Номер в мотеле. Ночь

Рэй и Эбби занимаются любовью в постели.

Время от времени по комнате скользят лучи света от проезжающих по шоссе автомобилей: короткая вспышка и снова черно. Звонит телефон.

Там же. Утро

Рэй и Эбби спят. На ночном столике у кровати звонит телефон. Рэй поворачивается, снимает трубку.

Р э й. Алло.

Г о л о с. Хорошо проводите время?

Р э й. Что? Кто это?

Г о л о с. Кто это? Не знаю. (*На обоих концах провода молчание.*) Ты еще здесь?

Р э й. Да, я еще здесь.

Слушает, в трубке тишина, потом раздаются частые гудки. Рэй встает с кровати. Эбби поворачивается.

Э б б и. Рэй...

Р э й. Да.

Э б б и. Кто это был?

Р э й. Твой муж.

Служебное помещение бара. Ночь

Сидящий за письменным столом мужчина бросает на стол черно-белую фотографию размером 8 х 10. Это снимок Рэя и Эбби в постели в номере мотеля.

Г о л о с. Я знаю место, где ее можно вставить в рамку.

Голос нам знаком — в начале фильма его обладатель за кадром рассуждал о жизни в Техасе и в России.

Это Лорин Виссер — крупный небритый мужчина в мешковатом желтом домашнем костюме. Он усаживается на стул перед письменным столом. Улыбается сидящему за столом человеку — Джулиану Марти. Марти рассматривает фотографию. За его спиной окно, выходящее в бар. Из бара доносится музыка в стиле вестерн-кантри.

М а р т и (*недовольно*). Какого черта ты это сделал?

В и с с е р. Ты о чем? (*Достает из нагрудного кармана кисет и начинает небрежно сворачивать сигарету.*) Это моя работа.

М а р т и. Ты мне позвонил, сообщил, что они там, но это-то мне зачем?

В и с с е р. Ну, не знаю... Назовем это дополнительной услугой.

М а р т и. Сколько времени ты за ней следил?

В и с с е р. Почти всю ночь...

Закуривает сигарету, бросает зажигалку на стол. Зажигалка серебряная, на крышечке выгравировано «Лорин», а сбоку — сообщение о том, что он «Лучший Охотник года».

В и с с е р. Передохнут несколько минут и по новой. Это нечто!

Марти смотрит на фотографию.

М а р т и. Знаешь, в Греции гонцу, который приносил дурные вести, отрубали голову.

Из-за кадра выплывает кольцо дыма.

В и с с е р. А смысл-то в этом какой?

М а р т и. Смысл такой, что получившим дурную весть становилось легче на душе.

Встает и подходит к сейфу, стоящему позади стола. Виссер, наблюдая за ним, смеется.

В и с с е р. Уж не знаю, как оно в Греции, Джулиан, но в нашем штате для таких случаев имеются совершенно четкие законы. Это во-первых.

Марти, наклонившись к сейфу, бросает туда фотографию и достает конверт с деньгами.

В и с с е р. Во-вторых, я не гонец, а частный сыщик. И в-третьих — что самое важное, — это не такие уж дурные вести. В смысле, ты думал, он цветной... (*Смеется.*) Ты всегда подозреваешь худшее. (*Выпускает еще одно кольцо дыма, сует внутрь кольца свой толстый палец и широко улыбается Марти.*) Что-нибудь еще?

М а р т и. Да. Чтобы я тебя здесь больше не видел. Понадобишься, я тебе свистну.

Марти кидает конверт с деньгами через стол. Конверт, ударившись о грудь Виссера, падает на пол.

Виссер равнодушно смотрит на конверт, лицо его ровным счетом ничего не выражает. Потом он разражается хохотом.

В и с с е р. Это хорошо... «я тебе свистну»... здорово! (*Вздохнув, нагибается и поднимает конверт. Встает, поправляет свою ковбойскую шляпу и идет к двери, выходящей на расположенную позади бара небольшую автостоянку.*) Ладно, звякнешь, когда придет охота снести мне башку... (*Останавливается на пороге и, тряхнув головой, возвращается к столу. Берет забытую зажигалку, идет к двери.*) Я без нее ни шагу.

Дверь за ним со стуком захлопывается.

Марти бросает сердитый взгляд на дверь. Немного помедлив, встает и, подойдя к окну, смотрит в бар.

Через плечо Марти мы видим длинный бар с окном в противоположной стене.

Чернокожий человек перепрыгивает через стойку в отделение для посетителей.

Бар Марти

Спрыгнув на пол, человек пересекает бар. Это Мьюрас, чернокожий бармен: мускулистый, около девяноста килограммов веса, в белых брюках и майке без рукавов. Пробирается сквозь толпу к музыкальному автомату. Стоящий перед автоматом мужчина выбирает мелодию, бросает в щель монету в двадцать пять центов.

М ь ю р а с. Постой! Что у нас сегодня?

М у ж ч и н а. Чего?

М ь ю р а с. День какой?

М у ж ч и н а. Пятница?

М ь ю р а с. Точно. Пятница — ночь янки. Ты откуда?

М у ж ч и н а. Лаббок...

М ь ю р а с. Точно. А я из Детройта. (*Уходя.*) Это большой город на севере с высоченными домами.

Звучит песня в исполнении Мотауна. Мьюрас возвращается к стойке. По пути дружески хлопает по плечу кого-то из посетителей, которые расступаются, давая ему пройти. Перепрыгивает через стойку и обращается к привлекательной белой женщине, сидящей перед ним на высоком табурете и потягивающей бренди.

М ь ю р а с. На чем я остановился?

Ж е н щ и н а. Ты рассказывал об Огненном Кольце.

М ь ю р а с. Ну да, возможно, это не моего ума дело, в конце концов, геолог ты, а не я, но, по моему рассуждению, имеет смысл взять все эти ваши вулканы — ведь при каждом извержении хотя бы одного... чему это эквивалентно? Двадцати, тридцати мегатоннам тринитротолуола, да? И сколько времени можно освещать Лас-Вегас? Сколько лет? Я, конечно, не математик...

М а р т и. Мьюрас...

Марти выходит из своего офиса и приближается к стойке.

М ь ю р а с. Ага, знаю. Их надо укротить.

М а р т и. Рэй уже пришел?

М ь ю р а с. Нет, его сегодня нет. А вчера ночью где он был?

М а р т и (*сердито*). Откуда мне знать?

М ь ю р а с. Разве он не звонил?

Марти смотрит на женщину — взгляд его смягчается. Неловкая пауза. Мьюрас откашливается.

М ь ю р а с. Позволь представить тебе мою старинную приятельницу Дебру. Дебра, это Джулиан Марти, я тебе о нем много рассказывал.

Женщина с невольным интересом смотрит на Марти.

М а р т и. Если он придет, когда меня не будет... Что вы пьете, Дебра?

Д е б р а. «Реми».

М а р т и. У вас хороший вкус. Я бы сказал, вы гурманка.

Д е б р а. Спасибо.

М а р т и. Налей Дебре еще стаканчик, а мне, как обычно.

Мьюрас идет к буфету.

Д е б р а. А что такое гурманка?

Марти изучающе на нее смотрит, она отвечает ему тем же, он улыбается.

М а р т и. У меня есть билеты на матч «Ойлерсов» с «Рэмсами» в Астродоуме на следующей неделе. Вы когда-нибудь сидели в первом ряду?

Д е б р а. Я не хожу на бейсбольные матчи.

М а р т и (*смеется*). И не надо. Я и без того готов объяснить, что такое гурманка.

Д е б р а. Не надо. Я просто хотела убедиться, знаете ли вы это сами.

Марти грустно улыбается. Дебра допивает коньяк, тем временем возвращается Мьюрас. Он ставит перед ней новую порцию «Реми», а перед Марти — стакан молока.

М а р т и. Что это?

М ь ю р а с. Ты сказал, как обычно...

М а р т и. С красной этикеткой.

М ь ю р а с (*забирая молоко*). Верно. Извини.

М а р т и. Вылей обратно.

М ь ю р а с. Что-о?

М а р т и. Чтоб не пропадало.

М ь ю р а с. Хорошо.

Идет к буфету, внимание Марти переключается на Дебру.

М а р т и. Вы давно знакомы с Мьюрасом?

Д е б р а. Лет десять.

Внимание Марти привлекает что-то происходящее в баре. Он привстает на табурете.

М а р т и. Что... погоди-ка... что-о?..

Мьюрас выливает молоко в раковину. С невинным видом поднимает глаза.

М ь ю р а с. Что?

Марти зол, но не знает, что сказать. Оглядывает бар, медленно опускается на табурет.

М а р т и. Там, в углу малый... Ему надо помочь.

М ь ю р а с. Точно.

Марти еще некоторое время оглядывает бар, несколько раз кивает, ни к кому не обращаясь, затем переводит взгляд на Дебру.

М а р т и. Ну так что вы делаете сегодня вечером?

Д е б р а. Сегодняшний вечер я провожу с Мьюрасом.

Марти кидает в рот соленый орешек.

М а р т и. Скажите ему, что у вас болит голова.

Дебра пристально на него смотрит.

Д е б р а. Голова пройдет.

М а р т и. Мы не очень-то общительны...

Д е б р а. Вы хотите меня подклеить. Я этого не хочу. Все проще пареной репы. Кажется, я все сказала — почему же вы не уходите?

М а р т и. Я тут хозяин.

Д е б р а. Боже, тоска-то какая...

М а р т и. Неудивительно, если учесть, с кем вы проводили время последние десять лет.

Оба умолкают, как только появляется Мьюрас. Он берет бутылку и наливает себе.

М а р т и. Что это?